
U d'/ of Ottawa
39003000492511


1977





VOYAGE

AUTOUR DU SALON CARRÉ

AU MUSÉE DU LOUVRE

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

VOYAGE

AUTOUR

DU SALON CARRÉ

AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR

F.-A. GRUYER

MEMBRE DE L'INSTITUT

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE QUARANTE HÉLIOGRAVURES

EXÉCUTÉES D'APRÈS LES TABLEAUX ORIGINAUX

PAR BRAUN



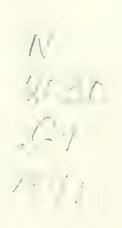
PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1891





A MON CHER CONFRÈRE ET AMI

LE COMTE HENRI DELABORDE

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

VOYAGE

AUTOUR DU SALON CARRÉ

AU MUSÉE DU LOUVRE[1]

Dans le domaine du beau, le *Salon carré* au musée du Louvre est un des lieux où se trouvent les plus grandes choses. La peinture des plus belles époques y a réuni ses plus rares chefs-d'œuvre. Les écoles en apparence les plus disparates s'y mêlent sans se heurter ni se confondre. Les maîtres qu'on pourrait croire les plus éloignés les uns des autres y vivent dans un harmonieux accord : il est impossible de se méprendre sur aucun d'eux : chacun y parle la langue de son pays et y garde les habitudes de son temps, mais l'esprit qui les a soulevés les porte à des hauteurs où les génies se fondent dans l'unité suprême. On saisit là, mieux que partout ailleurs, ce qui passe de l'homme

1. « Quelqu'un nous rendrait un grand service en écrivant un voyage autour du *Salon carré*, » disait Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, p. 225. Ce voyage, nul aussi bien que lui ne l'aurait pu faire. Bien des fois en ma vie j'avais moi-même rêvé de l'entreprendre, et toujours je m'étais arrêté devant les difficultés de la route. Je me risque enfin, sans me flatter toutefois de rendre le « grand service » dont parlait l'auteur des *Maîtres d'autrefois*. J'y ferai de mon mieux, sans parti pris, sans système, jetant souvent ma plume au vent, m'abandonnant aux hommes et aux choses qui se presseront en foule devant moi, porté par l'histoire de l'art qui est le chapitre d'or de l'histoire des peuples, regardant surtout les œuvres et cherchant à pénétrer jusque dans leur intimité, me retournant souvent aussi vers les peintres pour me renseigner sur l'emploi de leur temps.

et ce qui demeure, ce qu'il y a de périssable dans ses œuvres et ce qu'elles contiennent de durable.

En pénétrant dans cette tribune où toutes les éloquences pittoresques se font entendre, on est enveloppé tout d'abord par un ravissement vague et indéterminé, auquel l'âme et les sens se prennent à la fois. C'est ainsi que Dieu vous saisit dans ses sanctuaires. Cependant, dégagé bientôt de cette impression soudaine et les yeux remis de leur premier éblouissement, la raison reprend ses droits et l'esprit demande à se satisfaire. Voir alors n'est pas suffisant; il s'agit de comprendre, de s'orienter et de choisir un itinéraire. Or, il y a plusieurs manières de regarder des tableaux. Chacune d'elles répond à un plaisir d'un genre particulier, et demande une manière spéciale de se diriger. Il y a d'abord le simple plaisir des yeux, la jouissance naïve de la sensation; ceux qui s'en contentent peuvent aller à l'aventure, regarder indifféremment un tableau avant ou après un autre, prendre chaque peinture à l'endroit où l'a placée le hasard des combinaisons pittoresques. Il y a ensuite le plaisir de l'âme, cette sorte d'ivresse dans laquelle nous nous absorbons tout entier, quand nos yeux sont pleins d'une image longtemps contemplée; si l'on s'attache à cette jouissance d'un ordre supérieur, on se plaît à réunir dans un même groupe les tableaux et les idées d'un même genre. Il y a, enfin, le plaisir de l'esprit, la recherche scientifique, l'érudition, l'histoire; c'est alors de pays en pays et d'école en école qu'il faut aller. Cet itinéraire sera le nôtre. Toutes ces manières de voir, d'ailleurs, sont bonnes, et si nous en adoptons une, nous nous garderons de négliger tout à fait les autres.

Nous commencerons notre voyage par l'Italie, parce qu'on doit commencer par le commencement, et que, quoi qu'on dise, il faut connaître ce pays pour comprendre les autres. Nous visiterons tour à tour Florence et l'État florentin, Rome et l'État de l'Église, les Deux-Siciles, Venise et l'État vénitien, Milan, Parme, Bologne. Nous y verrons la peinture moderne sortir du moyen âge comme une aurore des profondeurs de la nuit, monter, grandir et jeter ses plus beaux feux, pour décliner ensuite et se perdre dans l'ombre crépusculaire qui accompagne la fin d'un beau jour. — De la péninsule italienne nous passerons dans la péninsule ibérique, pour y trouver un art qui sut conquérir une physionomie dans un temps qui semblait avoir perdu toute physionomie. — L'Allemagne ensuite nous attirera. Elle nous édifiera d'abord par sa ferveur, excitera un moment notre admiration par sa force, et nous découragera presque

aussitôt par son abdication. — Puis nous irons en Flandre et nous y verrons, à l'aube des temps modernes, une renaissance qui a dépassé toutes les autres dans les voies du naturalisme, mais qui, dépourvue du sentiment inné de la beauté et privée du bienfait des traditions classiques, a eu bien vite usé ses moyens d'expression. Nous assisterons alors, dans ces pays flamands, à un défilé séculaire de légions de peintres qui, renonçant à l'idiome national, ne parleront qu'avec un détestable accent une langue étrangère. Puis, quand tout semblera fini parmi ces renégats de leurs propres foyers, nous serons saisis d'étonnement et d'admiration devant un renouveau de la peinture nationale, incarnée presque tout entière dans un maître immortel. — La Hollande fera suite à la Flandre. Elle nous étonnera par le nombre et l'originalité de ses peintres. Nous y regarderons, avec une curiosité qui s'élèvera jusqu'à l'émotion, un art fait à l'image d'une patrie reconquise, et nous y apprendrons ce que la peinture peut apporter de charme aux vulgarités de la vie quotidienne, quand un incomparable génie lui vient en aide et que de toutes parts elle est servie par le talent. — Nous terminerons par la France. Nous y suivrons, avec un intérêt patriotique, les plus grands de nos peintres reprenant possession d'eux-mêmes après une longue désorientation, renouant pour leur propre compte la chaîne des plus hautes traditions, se retrouvant latins tout en s'affranchissant de la contrefaçon italienne, et faisant honneur à notre dix-septième siècle à côté de toutes les gloires qui lui ont si justement mérité le titre de *Grand*[1].

C'est ainsi que, presque sans nous mouvoir, bercés par les plus beaux rêves et portés par les plus consolantes réalités, nous voyagerons dans le monde des arts qui est aussi celui de la pensée, visitant tour à tour les contrées où la peinture a produit ses plus belles œuvres : contrées diverses, diverses d'ori-

1. Pourquoi fermer ainsi notre *Salon carré* à la fin du dix-septième siècle? Parce qu'un monde finit à ce moment et qu'un autre commence. La peinture devient alors anecdotique, sentimentale et sensuelle. La seule recherche du beau ne lui suffit plus. L'éternel féminin, surtout, subit au point de vue de l'art une transformation. La femme devient pour les peintres un être raffiné, d'âme irrésolue, inquiet et agité dans sa sensibilité. C'en est fait des maîtres d'autrefois. Ils avaient eu la Renaissance pour point de départ : ils ont le dix-septième siècle pour point d'arrivée. Nos peintres, au dix-huitième siècle, parlent pour ainsi dire une autre langue. Si vous les introduisiez dans le *Salon carré*, vous auriez aussitôt de fâcheuses discordances. On a essayé d'y placer le plus beau des Watteau du musée du Louvre, le *Départ pour Cythère*, et il n'a pu s'y tenir. Est-ce à dire que ce tableau ne soit pas en son genre un chef-d'œuvre? Non pas. Seulement Watteau n'a plus rien de commun avec les maîtres du dix-septième siècle, à plus forte raison avec ceux du seizième et du quinzième. Il y a là une infranchissable ligne de démarcation.

gine, diverses d'esprit, diverses de goût, mais que le sentiment du beau a réunies dans un même culte, dans une même communion, dans un même amour, dans une même âme [1].

1. Le *Salon carré,* étant consacré aux chefs-d'œuvre des maîtres d'autrefois, ne peut être immuable dans son ordonnance. A part quelques œuvres tout à fait hors de pair et qu'il semble impossible d'en jamais distraire, il y en a qui, tout en se tenant au premier rang, peuvent être à l'occasion remplacées par d'autres qui sont également de premier ordre. Dans l'intérêt de notre tribune nationale, il doit se faire une sorte de roulement qui permette de rendre honneur tour à tour aux plus remarquables de nos anciens tableaux. Il nous arrivera donc de placer par la pensée sur notre route certaines peintures qui ne s'y rencontrent pas aujourd'hui, mais qui s'y trouvaient hier ou qui s'y trouveront demain, parce qu'elles sont dignes d'y être. Nous nous permettrons même, afin de donner à notre *Voyage autour du Salon carré* l'ampleur et la signification qu'il comporte, de fourrager à l'occasion dans les alentours, pour y chercher le complément et l'explication de bien des choses.

ITALIE

FLORENCE ET L'ÉTAT FLORENTIN

Dans le voyage idéal que nous allons poursuivre à travers l'espace et le temps, un tout petit tableau attribué à Simone Martini nous transporte d'abord en plein cœur de Toscane et en plein quatorzième siècle. C'est le moment où l'Italie, fatiguée de la liberté, n'a plus d'énergie que pour le despotisme. Les tyrannies qui commencent à se partager la Péninsule sont propices aux arts, et les premières ondulations de la Renaissance se sont fait déjà sentir. Que de grands hommes sont en scène! Que de grandes vertus et que de grands crimes! Surtout, quel merveilleux développement de l'esprit humain! La *Divine Comédie* marque le début de ce siècle, dont les trente-sept premières années contiennent l'œuvre de Giotto. En même temps que le poète résume le moyen âge, en ouvrant des perspectives infinies sur des mondes nouveaux, le peintre retrouve l'antiquité, revient à la nature, s'inspire aux sources de la vie, répudie ce que le formalisme byzantin avait gardé de farouche, et renouvelle l'art en y introduisant la bonté. Qu'il nous soit permis d'entre-bâiller seulement la porte de la *Salle des sept mètres*, voisine du *Salon carré* [1]. Nous y verrons *Saint François d'Assise*

1. Cette salle se trouve à droite en entrant dans la *Grande galerie* du bord de l'eau. Elle touche pour ainsi dire au *Salon carré*.

recevant les stigmates, par Giotto [1], en face de la *Vierge aux anges*, par Cimabue [2]. Il y aura bientôt cinq cents ans que ces deux tableaux ont été peints pour une même église. Les voilà réunis dans un même musée, pour montrer la distance qui sépare les temps anciens, figés dans leur immobilité dogmatique, des temps nouveaux, dont on entrevoit déjà le mouvement et la vie. A l'origine du quatorzième siècle, l'œuvre de Giotto est le grain de blé qui contient la moisson.

SIMONE MEMMI.

C'est de Florence qu'était venue la bonne nouvelle de la Renaissance italienne, et c'est à Florence aussi que nous irons bien vite, après avoir touché barre un instant à Sienne, pour y regarder Simone Martini, dit Simone Memmi. Le tableau qu'il nous montre est de bien minime importance pour le *Salon carré* du Louvre : nous l'y rencontrons avec joie cependant, puisqu'il nous permet, au début de notre voyage, de saluer un des peintres les plus renommés de l'Italie du quatorzième siècle.

Jésus montant au Calvaire [3]. — Le Christ, portant sa croix, s'avance sur le premier plan. Ses bourreaux le précèdent; ses disciples le suivent, escortant les saintes femmes. Toute cette foule débouche d'une des portes de la ville, qui, avec ses remparts garnis de tours à créneaux guelfes, rappelle beaucoup plus une des cités toscanes au temps du peintre que le sanctuaire antique du judaïsme. Des couleurs claires et chatoyantes accompagnent d'un rythme gai cette scène de mort. Les physionomies sont douces, malgré l'effort qu'elles font pour être rébarbatives. Les nimbes et le ciel d'or se fondent

1. On lit, sur la partie inférieure de la bordure du panneau : OPVS·IOCTI·FLORENTINI. Giotto, après avoir terminé les fresques du sanctuaire d'Assise, revint à Florence et peignit ce tableau pour l'église San Francesco de Pise. Vasari le décrit avec un soin particulier (509 c. V.; 192 c. T.; c. s.). — Dans tout le cours de cet ouvrage, nous désignerons par c. V. le *Catalogue* de M. Frédéric Villot, par c. T., le *Catalogue* de M. Both de Tauzia, par c. S., le *Catalogue sommaire*, c'est-à-dire le catalogue abrégé, qui comprend toutes les écoles dans un même fascicule.

2. (174 c. V.; 153 c. T.; 1383 c. S.). Ce tableau, que Vasari regarde comme une œuvre importante du maître, avait été peint aussi pour l'église San Francesco de Pise.

3. (507 c. V.; 260 c. T.; c. S.).

dans l'éclat des bleus d'outremer et dans la douceur des roses tendres. L'école de Sienne, « une école riante au milieu d'un peuple toujours gai[1], » apporte des clartés consolantes aux sujets les plus sombres. Simone Memmi est la plus brillante personnification de cette primitive école siennoise. Il y occupe un rang parallèle à celui de Giotto dans l'école de Florence, et l'importance relative des écoles peut se mesurer à celle des deux maîtres. La grandeur de Giotto est absolue, celle de Simone Memmi n'est que relative. Giotto se tient à côté de Dante, Simone Memmi à côté de Pétrarque. La distance qui sépare les deux poètes sépare aussi les deux peintres.

Le petit tableau du *Salon carré,* qui n'est que la répétition d'une peinture murale de Duccio au Dôme de Sienne, ne peut, d'ailleurs, donner une idée de la valeur de Simone Memmi. Il permet seulement de prononcer son nom et de se reporter en esprit vers les fresques célèbres qu'il a peintes au *Campo Santo* de Pise. Il montre, en outre, combien sont rapprochées l'une de l'autre deux écoles, qui, à vrai dire, n'en font qu'une sous la domination d'un seul maître. Au quatorzième siècle, c'est Florence qui fait l'éducation de l'Italie tout entière. La suprématie de Giotto s'étend d'un bout à l'autre de la Péninsule. Chose étrange! Bien que la Renaissance italienne, partout acclamée dès son premier coup d'aile, mette en évidence l'insuffisance de l'art gothique, le moyen-âge n'en subsiste pas moins par quelques-uns de ses traits essentiels dans la constitution même de cet art nouveau. Tous les *trecentisti* s'attachent à Giotto, disparaissent en lui, semblent ne rien voir en dehors de lui. C'est ainsi que l'individu s'absorbait naguère dans la monarchie dogmatique établie pour le salut des âmes et l'exaltation du royaume de Dieu. Voyez, dans cette *Salle des sept mètres*, les rares épaves de la peinture italienne du quinzième siècle échouées au Louvre : la prédelle en trois compartiments de Taddeo Gaddi[2], l'*Annonciation* d'Agnolo di Taddeo[3], la *Présentation au Temple* de Bartolo di Fredi[4], le *Saint Pierre* de Taddeo di Bartolo[5]. Partout vous constatez la présence d'un art affranchi désormais du joug de la théologie scolastique, et partout aussi vous retrouvez la même soumission à un joug nouveau. Au mi-

1. Lanzi. *Histoire de la peinture en Italie*, t. I. p. 229
2. (199 c. V.; 188 c. T.; 1302 c. S.).
3. (35 c. V.; 187 c. T.: 1301 c. S.).
4. (36 c. V.: 51 c. T.; 1151 c. S.).
5. (55 c. T. 1152. c. S.).

lieu du désordre où était tombée l'Italie abandonnée à la fois du pape et de l'empereur, en présence des petites dominations qui se formaient partout, n'ayant pour droit que le brigandage et pour moyen d'action que l'épouvante, le spectacle de ces légions de peintres religieux, soumis aveuglément à une même doctrine, on pourrait dire à une même discipline, n'a-t-il pas pour l'esprit quelque chose de reposant? Dans le domaine de l'art, au moins, l'anarchie avait perdu l'espérance. Les artistes, à peine sortis de la servitude, semblaient avoir eu hâte de se donner un maître. La condition du progrès, cependant, était que l'initiative individuelle reprît bientôt ses droits. Le quinzième siècle italien, le quinzième siècle florentin surtout, satisfit pleinement à cette condition... Un tableau de très minime importance, qui n'est dans le *Salon carré* que le reflet d'une école et le souvenir d'une œuvre, nous a fait voyager un moment en esprit dans la Toscane de Dante et de Giotto, ou plutôt dans celle de Pétrarque et de Simone Memmi. Une peinture importante cette fois va nous transporter à Florence, au moment où les Médicis touchent à l'apogée de leur puissance et de leur grandeur.

DOMENICO GRILLANDAJO.

La tyrannie, qui avait fait son apparition dans la Péninsule au quatorzième siècle, met plus de cent ans à trouver son expression définitive, et l'on peut presque dire que sa fortune répond à celle de la Renaissance. Les arts et les lettres se développent en même temps que grandissent les Visconti et les Sforza à Milan, les Gonzague à Mantoue, les Este à Ferrare, les Montefeltri à Urbin, les Médicis à Florence[1]. Les tyrans s'humanisent. N'ayant plus d'autres garanties de leur pouvoir que la manière dont ils l'exercent, ils deviennent des Mécènes, groupent autour d'eux les intelligences supérieures, donnent aux peuples les arts et les lettres comme rançon de la liberté. La passion du beau et les jouissances exquises attachées à cette passion couvrent de fleurs les chaînes de la servitude, et rendent à chacun sa conscience individuelle. Florence, en ce temps-là, devient la ville par excellence où il fait bon vivre. A l'état social

1. Voir *La Civilisation de l'Italie au temps de la Renaissance*, par Burckardt, et l'excellent commentaire que M. Émile Gebhart, dans la *Revue des Deux-Mondes*, a donné de ce livre.

nouveau que créait la Renaissance, elle donne un art nouveau. Ses peintres, alors, sont admirables. Domenico Grillandajo di Tommaso Bigordi, surnommé Ghirlandajo (né à Florence en 1449, mort en 1494), est leur porte-drapeau dans le *Salon carré* du Louvre. Son tableau résume avec une éloquente simplicité l'art des *quattrocentisti* florentins.

LA VISITATION[1]. — La Vierge, enveloppée dans un long manteau bleu qui tombe jusqu'à terre, se penche vers sainte Élisabeth agenouillée devant elle. Derrière sainte Élisabeth, une jeune femme est debout, les mains jointes et la tête respectueusement inclinée vers la Vierge; c'est Marie Salomé. Derrière la Vierge, se tient droite et fièrement posée une autre jeune femme, la tête tournée vers le spectateur, qu'elle attire du regard vers la mère du Verbe et vers la mère du précurseur; c'est Marie Cléophas. Le calme et le recueillement de cette scène sont saisissants. Une même émotion domine ces quatre figures, dans lesquelles l'accent de la réalité est en parfait accord avec le sentiment religieux. Dans la Vierge, cependant, on sent la présence du modèle vivant. Il y a là quelque chose d'individuel, qui n'est pas précisément fait pour exprimer une idée générale. Mais cette jeune Florentine aux traits délicats joue son rôle avec tant d'honnêteté, qu'il est impossible de lui tenir rigueur. Si ce n'est pas la Vierge, c'est une femme devant laquelle on se découvre avec respect. C'est sans doute insuffisant, mais c'est déjà beaucoup. La sainte Élisabeth, avec son fin profil étrusque, est de tout point irréprochable. Quant aux deux figures accessoires, le caractère en est plus impersonnel et d'un ordre plus élevé. Celle de gauche surtout est d'une grande hauteur de style. On la dirait enveloppée d'une grâce décente et noble, qui descend sur elle comme une lumière d'en haut. Tout cela, d'ailleurs, appartient à un monde particulier, qui fut celui de Florence durant les vingt dernières années du quinzième siècle. La scène se passe dans un des somptueux palais de la ville. Par une arcade largement ouverte au fond du tableau, on aperçoit un fleuve, sur la rive duquel s'élève une ville, où les monuments antiques se mêlent dans une large mesure aux constructions de la Renaissance. Vasari raconte que Ghirlandajo, durant son séjour à Rome, « dessinait les arcs de triomphe, les thermes, le Colisée, les obélisques, les amphithéâtres,

1. 204 (c. V.); 202 (c. T.); 1321 (c. S.).
SALON CARRÉ.

les aqueducs, sans règle et sans compas, avec autant de justesse que s'il les eût mesurés. » Nombre de réminiscences de la Ville Éternelle se trouvent, en effet, dans la cité toscane où se passe la *Visitation*. En regardant les personnages de cette noble composition, on sent aussi combien le peintre a puisé dans les marbres antiques. C'est grâce à l'intervention de l'antiquité, qu'il a conçu cette haute idée des proportions humaines. Dès lors, ses figures, sans rien perdre de leur naturel, ont pris la grandeur et la dignité qu'on leur voit ici. La *Visitation* du *Salon carré* démontre que Domenico Grillandajo, tout en gardant sa physionomie florentine, pouvait résister dans une certaine mesure aux entraînements mondains de son temps, et mettre son sentiment au-dessus de sa sensation. Il n'avait pas toujours su se préserver ainsi. Témoin cette autre *Visitation* célèbre du chœur de Santa Maria Novella, dans laquelle l'idée religieuse et les personnages sacrés disparaissent au milieu des portraits et des magnificences pittoresques partout et à profusion répandus. Dans le tableau du Louvre, Ghirlandajo est demeuré naïf et devenu savant. Il a glorifié tout ensemble et son art et sa foi. Passionné pour la nature, il la hausse jusqu'à lui communiquer le souffle d'une vie supérieure à la vie réelle. S'il s'attache à peindre de beaux corps, c'est à condition de montrer en eux de belles âmes.

Ce tableau est daté MCCCCLXXXXI (1491). Domenico Grillandajo le peignit pour l'église de Castello, aujourd'hui Santa-Maria-Maddalena de' Pazzi, à Florence[1]. La conquête l'avait fait entrer au musée Napoléon en 1806. Lors des revendications de 1815, les commissaires du grand-duc de Toscane consentirent à le laisser au Louvre, ainsi que vingt-deux autres tableaux du quinzième siècle, « sur les observations que leur fit M. Lavallée, Secrétaire Général du musée, que la ville de Florence possédait déjà des tableaux des mêmes peintres florentins, supérieurs ou égaux en mérite à ceux qu'ils avaient à réclamer[2] ». Ce fut le 27 septembre 1815 que cette concession nous fut faite. Ce jour-là, une belle partie fut gagnée pour notre Galerie nationale. On ne saurait trop répéter que ce fut M. Lavallée qui la gagna. Le nom de cet homme courageux et clairvoyant est depuis longtemps oublié. Nous sommes heureux de le prononcer en plein *Salon carré*, en présence d'un des tableaux les plus précieux qu'il nous ait conservés, et nous voudrions qu'on lui rendît, dans notre

1. Selon Vasari, ce furent les deux frères de Domenico, Davide et Benedetto, qui le terminèrent.
2. Archives du Musée du Louvre, I, 4 (27 septembre 1815). Quatre jours auparavant, le 23 sep-

DOMENICO GHIRLANDAJO

1449-1494

LA VISITATION



Galerie même, l'hommage public de reconnaissance qui lui est dû[1]. Grâce à lui, restèrent au Louvre en compagnie de Grillandajo : Cimabue[2], Giotto[3], Taddeo Gaddi[4], Jean de Fiesole[5], Gentile da Fabriano[6], Filippo Lippi[7], Pesellino[8], Benozzo Gozzoli[9], Cosimo Rosselli[10], Sandro Botticelli[11], Lorenzo di Credi[12], Mariotto Albertinelli[13], Raffaellino del Garbo[14], etc., etc., et quelques-uns de ces peintres furent désormais représentés chez nous par des chefs-d'œuvre. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à regarder dans la *Salle des sept mètres*, où Cimabue et surtout Giotto nous ont attiré déjà.

Le *Couronnement de la Vierge*, par Jean de Fiesole, est une des plus suaves visions de ce peintre *angélique*. On y sent une âme soumise encore aux anciennes liturgies, et qui déjà s'envole vers un paradis dont la grâce est une révélation moderne. Écoutez Vasari parler de cette peinture : « Le tableau dans lequel Fra Giovanni, se surpassant lui-même, fit preuve d'une grande habileté et d'une haute intelligence, fut celui qui est placé dans l'église Saint-Dominique à Fiesole, à côté de la porte en entrant à main gauche. On

tembre. M. Lavallée avait eu la douleur de remettre à M. Karcher, un des commissaires du grand-duc de Toscane, quarante-huit chefs-d'œuvre, parmi lesquels : cinq Raphael, le *Portrait de Fædra Inghirami*, le *Portrait de Jules II*, le *Portrait de Leon X*, la *Vierge a la Chaise* et la *Vision d'Ezechiel*; cinq André del Sarte, la *Mise au tombeau*, les *Tableaux tirés de l'histoire de Joseph*, le *Portrait d'André del Sarte par lui-même*; le *Martyre de sainte Agathe*, par Sebastien del Piombo, d'admirables portraits, par Titien ; le *Portrait de Bentivoglio*, par Van Dyck, etc.

1. M. Eudoxe Marcille, le savant conservateur du musee d'Orléans, qu'on est toujours sûr de rencontrer quand il s'agit d'une bonne cause, a ecrit une tres intéressante *Notice* sur M. Lavallee.

2. *La Vierge aux Anges*, dont il a été parlé déjà (174 c. V.; 153 c. T.; 1260 c. S.).

3. *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. Ce tableau aussi a été mentionne deja a la page 6. (209 c. V.; 192 c. T.; 1312 c. S.).

4. Le *Calvaire* (199 c. V.; 188 c. T.; 1302 c. S.).

5. *Le Couronnement de la Vierge* (214 c. V.; 182 c. T.; 1290 c. S.).

6. *La Présentation au Temple* (202 c. V.; 170 c. T.; 1280 c. S.).

7. *La Nativité de Jesus-Christ* (233 c. V.; 220 c. T.; 1343 c. S.). — *La Vierge et l'Enfant Jésus adorés par deux saints abbes* (234 c. V.; 221 c. T.; 1344. c. S.).

8. *Saint François d'Assise, Saint Côme et saint Damien*. (290 c. V.; 287 c. T.; 1414 c. S.).

9. *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* (172 c. V.; 199 c. T.; 1319 c. S.).

10. *Vierge glorieuse* (364 c. V.; 347 c. T.; 1482 c. S.). Ce tableau est attribue maintenant a l'ecole de Verrocchio.

11. Le *Magnificat* (195 c. V.; 183 c. T.; 1295 c. S.).

12. *La Vierge, l'Enfant Jesus, saint Julien et saint Nicolas* (177 c. V.; 156 c. T.; 1263 c. S.).

13. *Saint Jérôme et saint Zanobie adorant l'Enfant Jésus dans les bras de la Vierge* (24 c. V.; 16 c. T.; 1114. c. S.).

14. *Le Couronnement de la Vierge* (200 c. V.; 189 c. T.; 1303 c. S.).

voit, dans ce tableau, Jésus-Christ couronnant la Vierge au milieu d'un chœur d'anges et d'une multitude infinie de saints et de saintes, si nombreux et si bien faits, avec des têtes et des poses si variées, qu'on éprouve un plaisir d'une incroyable douceur à les contempler. Il semble que les esprits des bienheureux ne peuvent être autrement dans le ciel, ou qu'ils seraient ainsi s'ils avaient un corps; car, non seulement ces bienheureux sont vivants, leurs traits sont délicats et doux, mais la couleur aussi de cet ouvrage paraît l'œuvre d'un saint ou d'un ange semblable à ceux qui sont représentés dans le tableau. C'est donc avec bien grande justice que ce bon religieux a toujours été appelé frère Giovanni Angelico. Dans le gradin, les sujets de l'histoire de la Vierge et de saint Dominique sont également divins en leur genre. Aussi puis-je affirmer que je ne vois jamais cet ouvrage sans qu'il me paraisse nouveau; et, lorsque je le quitte, il me semble que je ne l'ai pas encore assez vu. »

Nulle part aussi Filippo Lippi ne se montre mieux dans son naturalisme grandiose et dans sa beauté robuste que dans le tableau où, dans notre musée même, il a peint *la Vierge et l'Enfant Jésus adorés par deux saints abbés.* Ce tableau ne fléchit devant aucun de ses autres ouvrages, pas même devant les fresques des cathédrales de Spolète et de Prato. « Fra Filippo Lippi, dit Vasari, fit pour la sacristie de Santo-Spirito, à Florence, un tableau représentant la Vierge entourée d'anges et de saints. C'est une œuvre rare et qui a toujours été tenue en grande vénération par les maîtres de notre pays. Elle fut commandée par Gherardo Bartolommeo Barbadori. » Dans le religieux de l'ordre des Carmes placé sous l'aile de l'ange qui est à la gauche du spectateur, on croit avoir le portrait de Filippo Lippi.

Quant à Lorenzo di Credi, on chercherait en vain, même à Florence, un plus éloquent témoignage en sa faveur que celui que nous avons au Louvre. « Le meilleur tableau que Lorenzo ait peut-être jamais peint, dit Vasari, celui qu'il étudia avec le plus de soin et où il se montra supérieur à lui-même se trouve dans une chapelle de Castello. Il représente *la Vierge, saint Julien et saint Nicolas.* Cette peinture est exécutée avec une recherche qui ne peut être surpassée. » Elle met Lorenzi di Credi en pleine valeur et à sa vraie place au milieu des peintres de son temps. On reconnaît en lui un disciple de Verrocchio, en même temps qu'un condisciple de Pérugin et de Léonard de Vinci; on saisit les affinités qu'il eut avec ces deux maîtres; on est touché surtout de la grâce exquise, quoique un peu maniérée, qui lui est personnelle.

Ces quelques chefs-d'œuvre sont sans doute fort insuffisants pour représenter la brillante floraison des *quattrocentisti* florentins, mais ils n'en constituent pas moins pour notre musée un fond de richesse dont nous avons lieu d'être fiers. On était loin d'apprécier ces vieux peintres à leur valeur il y a soixante-quinze ans. Quand les commissaires du grand duc nous abandonnaient quelques-unes de leurs œuvres en 1815, ils ne croyaient pas nous traiter avec grande libéralité. L'optique de l'art change à chaque instant. Ce qu'admire une génération laisse souvent les générations qui suivent fort indifférentes. Les œuvres des maîtres qui avaient passionné les grands Médicis du quinzième siècle étaient regardées comme enfantines par les Médicis du seizième. Jules II, qui avait ordonné à Raphaël d'effacer les fresques peintes par Pietro della Francesca, Luca Signorelli, Bramantino da Milano et l'abbé d'Arezzo dans les chambres voisines de la *Chambre de la Signature*, n'aurait pas été éloigné de commander à Michel-Ange de sacrifier également les peintures dont son oncle Sixte IV avait enrichi la chapelle du Vatican. Un peu plus tard, Vasari passait impitoyablement à la chaux une partie des fresques laissées dans les églises de Florence par les légions de peintres qui s'étaient succédées depuis Giotto jusqu'à Grillandajo, et n'était pas regardé comme un barbare par ses contemporains. Le dix-septième et le dix-huitième siècles considéraient comme chose de très minime importance ce qui restait de ces vaillants précurseurs. Hors d'Italie comme en Italie, les peintres bolonais avaient relié à leur éclectisme les nouvelles écoles. Poussin croyait remonter aux sources en revenant à Raphaël, et, jusque passé les vingt-cinq premières années de notre siècle, les mieux doués de nos artistes n'allaient pas au delà. Nous avons entendu raconter à l'un des pensionnaires de la Villa Médicis, contemporain d'Ingres, que, durant la captivité de Pie VII, on jouait aux balles contre les murs de la chapelle Sixtine, sans songer à l'outrage qu'on faisait à des maîtres tels que Signorelli, Botticelli, Domenico Grillandajo, Pérugin. Les agents de Napoléon Ier, quand ils prenaient dans les églises de Florence les tableaux qui nous ont été laissés en 1815, montraient un goût supérieur au goût de leur temps. Ils voulaient que, dans le musée impérial, la peinture fût représentée depuis ses origines, et s'attachaient à réunir quelques-uns des spécimens les plus précieux d'un art qui avait fait défaut complètement dans les collections royales. L'*Inventaire général des tableaux du Roy*, dressé par Bailly en 1709 et 1710, ne donne pas une seule œuvre d'un de ces admirables *quattrocentisti*, et les

derniers catalogues de la royauté à la fin du dix-huitième siècle n'en contiennent pas davantage. Par contre, Bailly enregistre vingt-deux tableaux d'Annibal Carrache, vingt-cinq du Guide, dix-huit du Dominiquin et vingt-huit de l'Albane. Les Bolonais de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième sont là dans toute leur gloire, et le dix-huitième siècle, d'un bout à l'autre de son cours, ne demandait guère autre chose à l'Italie. C'est seulement de 1825 à 1830 que l'école néocatholique d'Overbeck et de Cornélius commença la croisade en faveur des peintres primitifs de l'Italie, et pendant de longues années ils prêchèrent dans le désert. Jusque vers le milieu de notre siècle, on pouvait acheter à vil prix les plus intéressantes peintures des maîtres du quatorzième et du quinzième siècles. Personne alors n'eut l'idée de combler les nombreuses lacunes que produisait, dans notre galerie nationale, l'absence de tels peintres. Munich, Londres, Berlin, prirent les devants sur nous, et, quand nous y songeâmes, il était trop tard. La réaction s'était faite; elle se continue et elle est excessive. Après avoir, durant deux siècles et demi, admiré sans modération la science, ou plutôt le pédantisme des basses époques et méconnu la grâce naïve des époques primitives, on s'est pris depuis une trentaine d'années d'un engouement en sens inverse. On brûle ce qu'on avait adoré et l'on adore ce qu'on avait brûlé. Ainsi va le monde, d'exagération en exagération et d'excès en excès, sans jamais s'arrêter dans la modération, c'est-à-dire dans la vérité. N'y a-t-il donc pas de milieu entre l'indifférence absolue et l'exaltation à outrance?... Quoi qu'il en soit, ne pouvant guère plus rêver de nouveaux trophées, gardons précieusement ceux qui nous restent de nos anciennes conquêtes. Heureux sommes-nous qu'ils nous aient procuré le moyen de voir, au début de notre *Voyage autour du Salon carré*, une œuvre assez forte pour faire revivre devant nous les belles clartés d'un art où la science, quoique très avancée déjà, cédait encore le pas à la naïveté[1]... Voici maintenant Léonard de Vinci, qui, sans nous faire abandonner Florence, va nous transporter bien loin des *quattrocentisti* dont il fut le contemporain.

1. Si nous avons à peine parlé des tableaux qui représentent les *quattrocentisti* au Musée du Louvre, c'est de peur d'en trop parler. L'importance de ces *quattrocentisti* est telle, que nous avons craint de nous égarer et même de nous perdre, en restant plus longtemps avec eux en dehors du cadre de notre *Voyage*.

LÉONARD DE VINCI.

Léonard de Vinci! Voilà le nom qu'on devrait inscrire en lettres d'or au frontispice de notre Musée et qu'il faudrait mettre au dessus de tous les autres dans le *Salon carré* du Louvre. C'est Léonard de Vinci, en effet, qui donne à notre galerie nationale une valeur unique et une incomparable originalité. En dehors du Vatican, Raphaël est imparfaitement connu, et Michel-Ange, comme peintre, n'est pas connu du tout. En dehors du Louvre, Léonard de Vinci n'est presque nulle part. Le Louvre est, à vrai dire, sa demeure. Là seulement on le connaît; là seulement on le voit face à face, dans sa grandeur profonde et mystérieuse[1]. Pourquoi cette prédilection de Léonard en faveur de la France? Parce que la France d'il y a bientôt quatre siècles a eu pour Léonard une admiration spéciale et des attentions particulières. Méconnu à Florence, froidement accueilli à Rome, ayant perdu ses protecteurs à Milan, Léonard a été adopté par deux de nos rois, qui se sont appliqués à réparer les outrages que la fortune avait commis envers lui.

Léonard de Vinci, à quelques années près du même âge que Luca Signorelli, Pérugin, Sandro Botticelli, Domenico Grillandajo et Filippino Lippi, laisse bien derrière lui tous les *quattrocentisti* et s'élance d'un vol démesurément haut vers l'avenir[2]. N'est-il donc pas lui-même un *quattrocentista*, et qu'est-ce alors au juste que les *quattrocentisti*? Il faudrait cependant s'entendre; mais cela n'est pas facile, parce qu'en ces matières, la convention, l'arbitraire et la fantaisie ont la plus grande place. Dans les questions qui tiennent à l'histoire de l'art, deux et deux ne font pas quatre pour tout le monde. Certains écrivains, par exemple, ne font partir la Renaissance italienne que

1. La *Cène* du couvent des Grâces n'existant pour ainsi dire plus, et l'*Adoration des Mages* du musée des Offices, ainsi que le *Saint Jérôme* de la Galerie Vaticane, n'étant que des ébauches, on peut dire en toute vérité qu'à très peu de chose près le Louvre seul contient aujourd'hui Léonard. Nous n'entendons parler ici que des tableaux du maître. Quant à ses nombreux dessins, ils sont répandus dans les grandes collections de l'Europe, et le Louvre en a aussi sa bonne part. Si nous en retenons ici quelque chose, ce ne sera qu'à titre de documents relatifs à nos tableaux.

2. Léonard naquit en 1452, au château de Vinci, dans le val d'Arno, près Florence (Amoretti, *Mem. storic. di Leonardo da Vinci*, p. 13), onze ans après Luca Signorelli, six ans après Pérugin, cinq ans après Sandro Botticelli, trois ans après Domenico Ghirlandajo, cinq ans avant Filippino Lippi.

du milieu du quinzième siècle, tandis que d'autres — et nous sommes du nombre — la font remonter aux dernières années du treizième siècle, ou tout au moins aux premières années du quatorzième. Les uns mettent au compte du quinzième siècle et appellent *quattrocentisti* tous les artistes nés avant 1500 : Léonard de Vinci (1452), Michel-Ange (1474), Titien (1477), Raphaël (1483), André del Sarto (1488), Corrège (1494); aussi bien que Domenico Grillandajo (1440), Luca Signorelli (1441), Sandro Botticelli (1447), et Filippino Lippi (1457); de sorte que la Renaissance italienne, jusqu'à ses extrêmes limites et y compris la décadence, — Rosso naquit en 1496 — appartiendrait aux *quattrocentisti*. D'autres, sans s'occuper de la date de naissance, attribuent aux *quattrocentisti* les œuvres exécutées avant le seizième. Dès lors, la *Cène* du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, peinte par Léonard en 1497, le *Portrait de la Belle Féronnière* et la *Vierge aux Rochers*, peints aussi antérieurement à 1500, sont l'œuvre d'un *quattrocentista*, tandis que la *Sainte-Anne* et la *Joconde*, peintes également par Léonard, mais au commencement du seizième siècle, n'entrent plus dans cette catégorie. Tout cela est puéril. Le mot de *quattrocentista* n'a de sens qu'à la condition de n'être pas subordonné aux dates. Filippino Lippi, né en 1457, est un *quattrocentista;* Léonard de Vinci, né cinq ans auparavant, n'en est pas un. Les *quattrocentisti* sont les peintres du quinzième siècle dont les œuvres conservent quelque chose de primitif. Ils sont les représentants d'un art sorti de l'enfance déjà, mais qui se cherche encore et ne s'est pas trouvé complètement. Ils tiennent à la souche par de fortes racines, et n'ont pu s'en détacher pour vivre d'une vie nouvelle et indépendante. Quant aux rares génies, qui, nés dans ce fécond quinzième siècle, ont pu donner des coups d'ailes assez forts pour planer au-dessus de leur temps, s'élancer en conquérants vers des horizons nouveaux, pénétrer dans des mondes réputés inaccessibles et y entraîner avec eux la postérité, ce ne sont plus des *quattrocentisti*, quelles que soient d'ailleurs la date de leur naissance et celle de leurs œuvres; c'est Léonard de Vinci, Michel-Ange, Titien, Raphaël, André del Sarte, Corrège. Ils échappent à toute classification, n'ont pas d'âge, appartiennent à l'humanité.

Léonard de Vinci est le plus étonnant des représentants de la Renaissance à l'apogée de sa grandeur. Au moment où les esprits s'ouvraient à toutes les connaissances et les cœurs à toutes les volontés, chacun voulant sortir de la communauté pour surgir à l'état d'individu, il se sentit capable de porter à

lui seul la culture entière de son siècle, voulut être l'*uomo unico*, l'*uomo singolare*, l'*uomo universale*, et le fut[1]. La nature avait mis en lui toutes ses complaisances et lui avait donné toutes les facultés réunies de l'intelligence, sous les dehors de la force et de la beauté corporelle. Peintre, sculpteur, architecte, musicien, mathématicien, physicien, géologue, ingénieur civil et militaire, poète à l'occasion, tour à tour orthodoxe et libre-penseur, Léonard fut tout et eut en tout le don de l'excellence. Cette universalité, qui nous surpasse, n'avait rien alors de très extraordinaire. En ce temps-là, la science et l'art se donnaient la main. On ne connaissait pas ces prétendues incompatibilités dont les faux savants et les faux artistes font un dogme aujourd'hui. On pensait que la science, comme l'art, a ses enchantements, qu'ils confinent tous deux à la poésie et qu'ils appartiennent à la vie idéale, l'une en démontrant ce qui est, l'autre en évoquant le rêve d'une réalité plus haute. Malheureusement, chez Léonard, l'âme ne semble pas avoir été à la hauteur de l'esprit, et c'est ainsi peut-être qu'il paya la rançon de tant de privilèges. Comme il se désintéressa des luttes religieuses et patriotiques de son temps, son temps se vengea en se désintéressant de lui dans une certaine mesure.

La vie de Léonard, où sont encore bien des points obscurs, se partage en étapes qui semblent assez nettement définies. Léonard reste à Florence depuis sa naissance (1452) jusqu'en 1480 ou 1482, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de vingt-huit à trente ans. Si, de cette première période, on défalque le temps de l'enfance et de l'éducation, il reste dix à douze ans de vie personnelle et féconde, pendant lesquels le génie est comme en ébullition au milieu des ferments de la jeunesse. De ce premier séjour à Florence, d'ailleurs, on ne sait presque rien. Vasari n'en connaît pas grand'chose, et Venturi, Amoretti, Bossi, Gaye, Libri, Giuseppe Campori, MM. Richter, Uziani, de Geymüller, d'autres encore, malgré leurs savantes recherches, n'en savent guère davantage. Léonard a ouvert, dans ses manuscrits, le plus vaste des champs d'observation sur la science et sur l'art, mais il n'y parle de lui presque jamais. Il avait dix-sept ans quand Laurent le Magnifique arrivait au pouvoir (3 décembre 1469). Durant huit ans, les conspirations succèdent aux conspirations : en 1470, c'est Bernardo Nardi qui paie de sa tête une tentative de révolte; huit ans plus tard,

1. Bien d'autres que Léonard de Vinci eurent alors la même prétention. Voir l'ouvrage de Jacob Burckhardt, la *Civilisation de l'Italie au temps de la Renaissance.*

c'est la conjuration des Pazzi, avec les impitoyables exécutions qui s'ensuivent. Puis tous les droits sont confisqués au nom de la liberté, et le peuple acclame avec enthousiasme le maître qui l'a enchaîné. Léonard prit-il parti pour le despotisme ou pour la liberté? Ni pour l'un ni pour l'autre probablement. Les arts et les sciences avaient jeté leur manteau d'or sur toutes les servitudes; il s'y mit à l'abri et put, sous ce refuge, donner libre carrière à son insatiable curiosité. Les sciences surtout semblaient s'être emparées de sa vie. Il était bien plus préoccupé de capter les sources et de détourner les fleuves, que de peindre des tableaux. Son temps se passait en inventions de machines de toutes sortes : pompes, leviers, vis, cabestans, etc., qu'il dessinait sans cesse, et l'on s'occupait de lui beaucoup plus comme ingénieur que comme artiste[1]. Que n'imagina-t-il pas, dès cette époque, pour la canalisation de l'Arno? Il paraissait ne considérer la peinture que comme le délassement de sa vie. Elle ne fut jamais entre ses mains ni un moyen de propagande ni un instrument de combat. Léonard est un dilettante incomparable, sans autre passion que celle du beau, sans autre délire que celui de la perfection. Voluptueux dans les hautes sphères de l'intelligence, insatiable dans sa curiosité, sans ostentation de visées profondes, il a été le plus novateur et le plus personnel des artistes de son temps. Comme peintre, ses coups d'essai n'ont-ils pas été des coups de maître? Il n'était guère âgé que de seize ans (1468) quand Verrocchio, dont il était l'élève, lui confia l'exécution d'un ange dans le tableau du *Baptême du Christ*, et cet ange est d'une beauté telle, qu'à côté de lui les autres figures du tableau semblent rébarbatives. Tel fut son premier pas dans la voie du grand art[2]. Ce serait fort jeune aussi, et quand il était encore dans l'atelier de Verrocchio, qu'il aurait peint la petite *Annonciation* que possède le Musée du Louvre. Attribuée jusqu'ici à Lorenzo di Credi, elle est donnée maintenant à Léonard par quelques savants dont l'autorité est considérable, et les raisons alléguées en faveur de cette attribution paraissent assez fortes pour servir de preuves. On aurait donc là une œuvre de début, qui, par une attraction mystérieuse, serait venue rejoindre les œuvres magistrales

1. Il se faisait fort de percer les montagnes, *ut de valle in valles iter esset*, dit Sandrart, et il était à la veille de proposer à Louis le More le blindage des navires, *et navili che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda*.

2. Vasari, t. IV, p. 22. Ed. G. S. Sansoni, Firenze, 1885.

d'où rayonnent de si vives clartés dans notre galerie nationale[1]. De ce point de départ à l'*Adoration des Mages*, qui, durant cette première étape à Florence, est le point d'arrivée, quelle distance rapidement parcourue! Quelle prise de possession d'un domaine dès lors souverainement conquis[2]! Cette conquête, cependant, lui était contestée. Sa peinture causait plus de surprise que d'admiration. Exclusivement lui-même et fort en avance sur son siècle, il dérangeait les habitudes des peintres contemporains aussi bien que le goût routinier des Mécènes. Les bien pensants le regardaient avec méfiance. Les mieux disposés ne voyaient guère en lui qu'un virtuose extraordinaire, se cherchant toujours, sans arriver jamais à se satisfaire. La persévérance, d'ailleurs, n'était pas son fort. Il partit précipitamment de Florence, en laissant inachevé son tableau. Laurent le Magnifique lui marchandait ses faveurs, il rechercha celles de Louis Sforza, auquel il écrivit la curieuse lettre dans laquelle il s'offrait pour tout faire[3]. On le voit, il n'était pas difficile sur la qualité morale de ses protecteurs, car, en fait de crimes, les Sforza en remontraient à tous les tyrans de l'Italie.

Léonard resta dix-huit ou vingt ans dans le Milanais. Il avait de vingt-huit à trente ans quand il y arriva et près de cinquante ans quand il en partit. Ce fut l'époque la plus laborieuse de sa vie. Sauf la théologie, la philosophie et le droit, il enseignait tout lui-même dans l'Académie à laquelle il avait donné

1. Nos catalogues mettent ce tableau au compte de Lorenzo di Credi (n° 219, c. R. Reiset; 158 c. T.; 1265, c. S.); il pourrait donc bien y avoir là matière à rectification.

2. Ce tableau, dans lequel Léonard montre à nu sa manière de peindre, fait partie de la Galerie des Offices à Florence. Les biographes prétendent que c'est là l'ébauche du tableau d'autel commandé à Léonard, au mois de mars 1481, pour l'église de San Donato a Scopeto (Richter, *Leonardo*, p. 10). Ils ajoutent que cette œuvre resta inachevée en 1483 (Crowe et Cavalcaselle) et que, après treize ans d'attente, les frères de San Donato, désespérant d'obtenir de Léonard quelque chose de plus, s'adressèrent à Filippino Lippi, qui leur peignit, en 1496, l'admirable *Adoration des Mages* exposée au Musée des Offices, dans la même salle que l'ébauche de Léonard. M. Eugène Müntz contredit maintenant cette manière de voir. Il pense que cette ébauche pourrait bien ne pas être celle du tableau commandé à Léonard en 1481. Il est tenté de voir là une œuvre plus voisine de la *Cène* et de la *Bataille d'Anghiari* que des ouvrages exécutés par Léonard aux alentours de 1481, et il donne à l'appui de cette opinion des raisons qui sont loin d'être sans valeur. (V. l'*Art*, n° du 1er avril 1887.) Ces raisons, cependant, sont discutables, et la preuve n'est pas faite encore. En fait de certitude, pour tout ce qui touche à Léonard, il faut laisser toute espérance.

3. Cette lettre, publiée par Amoretti, se trouve à l'Ambroisienne. On l'a tant de fois reproduite, que nous n'avons pas crû nécessaire de la donner ici.

son nom[1]. C'est de ce temps que datent le *Traité de la peinture*[2], le *Traité de la lumière et des ombres*[3], le *Traité du mouvement local*[4], le *Traité des mouvements de l'homme* et le *Traité des proportions du corps humain*[5], le *Traité de perspective*[6], le *Traité d'anatomie du cheval*[7], le *Livre de la Théorie et de la pratique*[8], ainsi que les innombrables dessins qui sont comme la démonstration vivante de cet enseignement. C'est alors que Léonard de Vinci donne, dans la *Cène* du couvent des Grâces, une des plus grandes leçons de peinture qu'un maître ait données à ses disciples[9], et c'est à cette époque également qu'appartiennent deux admirables tableaux qui se trouvent au Musée du Louvre, le *Portrait de la belle Féronière* et la *Vierge aux Rochers*. Ils sont au nombre de ceux qui font le plus d'honneur à la peinture, et nous vont porter tout d'abord sur des cimes que, partout ailleurs, on chercherait en vain. Mais l'œuvre capitale de Léonard, durant ce premier séjour en Lombardie, fut le monument de François Sforza. Il est même probable que ce fut tout spécialement en vue de ce gigantesque travail que Louis le More appela Léonard à Milan. Dans l'art de modeler la terre et de couler le bronze, les Florentins étaient les maîtres par excellence. Donatello à Padoue, Baroncelli à Ferrare,

1. La *Leonardi Vinci Accademia*, dont Amoretti a reproduit le sceau, qui portait ces mots : *Leonardi Vinci Accademia*. Il existe une très ancienne gravure de ce sceau, que l'on a prétendu être de la main même de Léonard.

2. Le *Traité de la peinture* est le seul qui ait été publié, et il l'a été à plusieurs reprises. C'est un Parisien, Trichet Dufresne, qui, en 1651, donna pour la première fois un choix des écrits de Léonard sur la peinture. Cet ouvrage eut vingt-deux éditions en six langues différentes; mais aucune ne fut faite d'après les textes originaux, que l'on supposait perdus. Ils ont été retrouvés depuis longtemps déjà. La meilleure copie se trouve à la bibliothèque Vaticane. Elle a été publiée par Manzi en 1817. M. Jordan a étudié ce même manuscrit en 1873. M. Ludwig en a donné enfin, en 1822, une très complète édition, avec commentaires. Une autre copie du *Traité de la peinture* est à la bibliothèque Barberini. Elle contient des figures dont on attribuait l'invention à Poussin, mais que de récentes études dues à M. Pawlowski ont démontré n'être que des copies d'après Léonard. — Une autre édition du même traité aurait été faite à Florence en 1792, et contiendrait des dessins copiés par Stefano della Bella d'après des esquisses originales de Léonard. (Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, p. 357 et t. XXXIV, p. 143 et 274, le savant travail de M. le baron de Geymüller : *Les derniers travaux sur Léonard de Vinci*.

3. Il fut commencé le 23 août 1490. On en possède le manuscrit.

4. Léonard y travaillait encore en 1498.

5. On n'en a que des fragments.

6. Benvenuto Cellini en possédait une copie.

7. Léonard le composa pendant qu'il travaillait à la statue de François Sforza.

8. Léonard voulait donner un grand développement à cet ouvrage.

9. La *Cène* fut achevée en 1497.

Verrocchio à Venise, leur avaient mérité cette réputation. Les statues équestres de Gattamelata, de Nicolas III d'Este et de Bartolommeo Coleone, excitaient l'admiration universelle. Louis le More voulut avoir de Léonard un chef-d'œuvre qui aurait surpassé tous les autres. Après plusieurs années d'un labeur assidu, Léonard termina le modèle de ce monument considérable, dont la fonte devait réclamer 200.000 livres de bronze. Il l'avait fait, défait et refait plusieurs fois (il le dit lui-même dans une note annexée au *Traité des ombres et de la lumière*), y voyant toujours à reprendre et ne pouvant se décider à le trouver parfait. En 1493, enfin, il l'exposa sous un arc de triomphe, élevé sur la place du château, à l'occasion du mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien[1]. Louis le More, en rendant un aussi magnifique hommage au chef de la dynastie des Sforza, pensait avoir affermi sa propre souveraineté; et Léonard, après l'effort de génie qu'il avait consacré à cette œuvre grandiose, croyait avoir conquis pour son nom l'immortalité. La fortune contraire montra la vanité de ces deux ambitions. Louis le More, qui avait appelé Charles VIII à la conquête de Naples en 1494, fut chassé de Milan par Louis XII en 1499 et emmené en France, où il mourut après dix ans de captivité. Léonard de Vinci vit la statue équestre qu'il avait si laborieusement exécutée servir de cible aux arbalétriers gascons. De ce rare chef-d'œuvre, il ne resta plus que de la poussière. Quelle fut l'époque précise de la consommation de cette ruine? On ne sait au juste. Ce fut certainement après le 19 septembre 1501. Car, à cette date, le duc de Ferrare, Hercule Ier d'Este, écrit à Jean Valla, son résident à Milan, d'aller « trouver incontinent le très illustre cardinal de Rouen », pour le prier « de lui faire donner ce modèle (de statue équestre) », pensant qu'on a « peu de souci de cet ouvrage,... qui se délabre tous les jours parce qu'on n'en prend pas soin...[2] ». Hercule d'Este voulait fondre en bronze le cheval de Léonard, pour y asseoir sa propre statue à la place de celle de François Sforza. Sa requête fut repoussée... Quand Louis le More eut été

1. M. Camille Boito a fait observer qu'il y avait doute sur l'époque de l'exposition de cette statue. On ne sait au juste si ce fut à l'occasion des noces de Maximilien avec Bianca Sforza ou lors du mariage de Louis le More avec Béatrice d'Este, mariage qui eut lieu en janvier 1491.

2. Cette lettre a été publiée par M. Giuseppe Campori dans la *Gazette des Beaux-Arts*, première période, t. XX, p. 42. — On a de nombreux documents, de la main même de Léonard, relativement à la statue équestre de François Sforza. M. Richter en a trouvé un grand nombre. Voir aussi le savant travail que M. Louis Courajod a publié sur le même sujet.

chassé de Milan. Léonard, qui avait été son courtisan, écrivit en guise de panégyrique sur la couverture d'un de ses manuscrits : « Le duc perdit l'État, la fortune et la liberté; il n'a rien terminé de ce qu'il avait entrepris. » C'est sec. Mais que de déchirements alors au cœur de l'artiste! Il avait vu de ses yeux détruire sa grande œuvre de sculpture, ravager les peintures qu'il avait faites dans le palais ducal et démolir le palais Galeas San Severino qu'il avait construit[1]. En présence d'un tel écroulement de lui-même était-il tenu à une grande pitié pour le désastre des autres?

Après le long séjour qu'il avait fait à Milan, après les dix-huit ou vingt ans durant lesquels il s'était pour ainsi dire naturalisé Lombard, Léonard redevint Florentin[2]. Il retrouvait singulièrement changée la ville où il avait vècu les trente premières années de sa vie. La révolution et la guerre avaient passé par là. Les hommes qu'il avait le plus aimés s'étaient comme ensevelis sous les cendres du bûcher de Savonarole. Lorenzo di Credi avait renoncé à la peinture, et n'ambitionnait plus que de mourir dans l'hôpital de Santa-Maria-Nuova. Bartolommeo della Porta était devenu le *Frate* du couvent de de Saint-Marc. Sandro Botticelli, jadis plein de verve et d'enthousiasme, n'offrait plus que l'image de la vieillesse et du découragement. Pérugin seul tenait ferme encore. Son indifférence politique et religieuse l'avait préservé du choc en retour de tous les événements. Il vint à plusieurs reprises visiter Léonard... Quoiqu'un moment entraîné dans l'orbite de César Borgia (1502)[3], et malgré le court voyage qu'il fit sans doute à Rome en 1503[4], Léonard de Vinci, de 1500 à 1506 appartient à la Toscane, et Florence, qu'il allait fatiguer à nouveau de ses caprices et de son inconstance, ne devait pas ménager à sa vieillesse les déboires dont elle avait jadis désenchanté sa jeunesse. Ce fut l'ingé-

1. On ne peut guère faire qu'une supposition à l'égard de ce palais. On ne connaît avec certitude aucun des monuments dont Léonard aurait fourni les dessins. Que Léonard ait été architecte et grand architecte, cela cependant n'est pas douteux, car il fut tout dans le domaine des sciences et des arts. Son intimité avec Bramante, à côté duquel il vécut à Milan durant huit ans et avec lequel il partagea le titre d'*Ingénieur et peintre ducal*, peut servir de preuve à cet égard. (Sur Léonard, architecte voir l'intéressant, commentaire ajouté par M. de Geymüller à l'ouvrage de M. J.-P. Richter.)

2. Quand les Français firent irruption dans le Milanais en 1499, Léonard se réfugia d'abord à Vaprio, chez son élève et ami Melzi. Il ne retourna à Florence qu'en 1500, quand Louis le More eut été livré à Louis XII.

3. Léonard parcourut l'Italie, en 1502, à la suite du duc de Valentinois, avec le titre d'*Ingénieur général*.

4. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 89. Ce fut peut-être alors qu'il peignit la fresque de Sant'Onofrio.

nieur et le savant qui occupèrent de lui tout d'abord. Léonard reprit ses études pour la canalisation de l'Arno. Il voulait rendre le fleuve navigable depuis Florence jusqu'à Pise; mais ce travail, malgré l'ardeur qu'il y mit, resta à l'état de projet. Ce fut alors aussi qu'il proposa à la Seigneurie de soulever tout d'un bloc le temple de Saint-Jean, pour le poser sur un large soubassement. Quand il exposait ses plans, tout semblait possible à ses auditeurs charmés; mais, lui parti, le doute s'emparait des esprits, et la chose ne se faisait pas[1]. Puis vint la lutte fameuse, ou plutôt le parallèle redoutable qu'il soutint contre Michel-Ange pour la décoration de la salle du Conseil au Palais Vieux. Son tableau, qui représentait la *Bataille d'Anghiari*[2], resta inachevé, comme l'avait été, vingt-six ans auparavant, le tableau de l'*Adoration des Mages*. Du tableau de *Sainte-Anne*, que lui commandèrent alors les Servites, il ne fit aussi que le carton. Le tableau ne fut exécuté que longtemps après. Nous aurons à nous y arrêter comme à une de nos principales stations dans notre *Voyage autour du Salon carré*. Quant à la *Joconde*, c'est à Florence qu'elle appartient, cela n'est pas douteux. Elle nous dira peut-être, au point de vue de la perfection, le dernier mot de la peinture.

Florence avait beau avoir des droits sur Léonard, quoi qu'il fît pour elle, ils ne pouvaient s'entendre. Entre elle et lui, il y avait incompatibilité d'humeur. Jamais il ne put y fonder une école. D'autres maîtres y avaient plus que lui l'oreille de la jeunesse. Pour être écouté dans ce milieu jaloux de toute supériorité étrangère, il n'était pas assez exclusivement florentin. La famille de son choix, celle qu'il avait créée, à laquelle il avait communiqué son esprit, était à Milan. Et puis, la République florentine n'était pas son fait. A ce privilégié du génie, il fallait de spéciaux privilèges. Le moule uniforme d'une égalité bourgeoise ne pouvait le contenir. Il avait besoin de patrons somptueux. L'éclat des pompes royales lui était nécessaire. La cour de Sforza l'avait attiré à Milan, la cour de France l'y appela de nouveau. Louis XII, ainsi que les lieutenants qui

1. Vasari, t. IV. p. 21.

2. La bataille d'Anghiari fut gagnée par les Florentins contre Piccinino, qui commandait l'armée de Philippe Marie Visconti. Sur ce terrain d'un combat de cavalerie Léonard se sentait invincible. Il ne fit que le carton de son tableau, et ce carton lui-même, devant lequel vinrent travailler tous les peintres contemporains, ne tarda pas à être détruit. On n'a plus que les descriptions vagues de Vasari et d'Amoretti, quelques rares croquis, le dessin de la *Casa Rucellai*, gravé dans l'*Etruria pittrice* (pl. XXIX), et l'estampe d'Edelinck, faite d'après un dessin de Rubens, qui n'était lui-même que la copie d'une copie.

le représentaient dans le Milanais, firent tout pour se l'attacher définitivement. En 1506, il abandonna tout à coup Florence pour aller se mettre à la disposition du grand Maître de France, Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont. Vainement la seigneurie de Florence fit valoir ses droits sur lui. Vainement le gonfalonier Soderini se posa comme un créancier vis-à-vis de son débiteur. Léonard ne revint à Florence que pour un instant, se hâta de se libérer et s'expatria, cette fois pour toujours... A partir de 1507, la France le posséda presque tout entier. Il reçut, en titre d'office, le brevet de *Peintre du Roi*. C'est pour le roi de France et avec la protection de Charles d'Amboise qu'il acheva le canal de la Martelana, qu'il construisit le grand réservoir ainsi que les écluses du canal de San Cristoforo[1]... En 1511, la mort, en frappant le duc de Chaumont, priva Léonard d'un protecteur puissant et d'un ami dévoué. A partir de ce moment, les catastrophes se précipitent, et le pauvre artiste en est accablé. L'armée de la sainte Ligue chasse les Français du Milanais, qu'elle remet aux mains de Maximilien Sforza, et Léonard, avec cette indépendance de cœur dont il avait déjà donné des preuves, tente de se rattacher au fils de son ancien maître; mais il n'arrive qu'à une situation fausse, et est bientôt forcé de quitter la place. Ses élèves, cependant (Salai, Beltraffio, Melzi), ne l'abandonnèrent pas dans sa mauvaise fortune et l'accompagnèrent à Rome, où il se rendit à la suite de Julien de Médicis, qui allait assister au couronnement de son frère[2]. Mais Rome ne fit pas bon accueil à cet Italien si bien vu des envahisseurs. De quel œil Léonard pouvait-il regarder au Vatican les fresques de la *Chambre d'Héliodore*, cet incomparable commentaire du *fuori barbari* de Jules II? Le pauvre grand homme était désormais dépaysé partout dans son propre pays. Aussi s'empressa-t-il de regagner le Milanais dès que François Ier l'eut reconquis en 1515, et d'élever de ses mains au vainqueur des arcs triomphaux. Il fit partie du cortège royal dans l'entrevue de Bologne, voulant voir de ses yeux l'humiliation de la papauté, suivit le roi en France au commencement de 1516, et n'en revint pas.

Les grands hommes sont ceux dont les œuvres survivent et font partie du fond commun de l'humanité. Qu'importe ce qu'ils ont été vivants, si ce qu'ils laissent est immortel! Ce n'est pas à leurs pieds d'argile qu'il faut les regarder,

1. Amoretti, *Memorie*, p. 95, 97.
2. *Ibid.*, p. 104.

mais à leur front rayonnant de lumière. Léonard n'est peut-être pas un grand Italien, mais c'est assurément un grand homme. S'il avait oublié sa vraie patrie, il s'en était fait une dans son école. Il avait le cœur chaud pour ceux qui vivaient dans l'intimité de son génie. Il était bon. Ses élèves l'adoraient et s'exilèrent avec lui, quand il fut obligé de quitter Milan. Melzi, qui l'appelle dans ses lettres « bon ami et excellent père », fut pour lui comme le plus dévoué des fils, depuis le jour où il le connut à Milan, jusqu'à celui où il lui ferma les yeux au château de Clou près d'Amboise, le 2 mai 1519... Que savons-nous, d'ailleurs, avec précision de la vie de Léonard? Vie tourmentée, aventureuse, toujours en quête du port et ne trouvant jamais que la tempête[1]. Voué à tous les labeurs, prodigue de ses admirables facultés, Léonard, malgré le charme exceptionnel dont il était doué, vit les difficultés matérielles de la vie s'aggraver à chacune de ses nombreuses pérégrinations. Quelle détresse est la sienne à la fin de son premier séjour à Milan, après vingt années d'un travail dont aucun homme peut-être n'a fourni l'équivalent! Quoi de plus navrant que la supplique qu'il adresse alors à Louis Sforza? Il est aux pieds du duc, lui tendant la main, n'ayant plus rien pour payer ses ouvriers, implorant pour lui-même l'aumône d'un vêtement[2]. Ses travaux n'avaient-ils donc pas reçu leur récompense? N'était-ce pas plutôt qu'il vivait sans compter, donnant ce qu'il avait, et même ce qu'il n'avait pas? C'est ainsi qu'il fut condamné jusqu'au bout à soulever de ses mains d'athlète ce rocher de Sisyphe qui toujours retombait. Positif et chimérique à la fois, téméraire et inconstant, universel et sans concentration suffisante, entrevoyant partout la vérité et n'ayant pas la suite nécessaire pour arriver à la certitude, se posant tous les problèmes et soupçonnant toutes les découvertes, il n'a pu attacher définitivement son nom à aucune des grandes conquêtes du monde moderne. Que d'idées, qui n'ont été pour lui qu'à l'état de rêves et qui n'ont pris que longtemps après leur place dans le monde des faits, quand des génies mieux pondérés que le sien, sinon plus vastes, leur ont enfin donné une forme réelle et un corps viable! Que resterait-il de Léonard de Vinci, s'il n'avait été par surcroît, ou plutôt avant tout, un artiste souverainement doué?

1. D'après M. Richter, Léonard n'aurait pas borné ses pérégrinations à l'Occident. Il aurait fait en 1481, un voyage en Orient. M. Charles Ravaisson admet également ce voyage. M. Eugène Piot et M. Gilberto Govi le nient. M. Henri de Geymuller incline vers l'opinion de ces derniers, qui est aussi la nôtre.

2. Amoretti. *Memorie*, p. 75.

Le peintre a sauvé le savant de l'oubli. Après bientôt quatre cents ans d'abandon, on commence seulement à déchiffrer ses manuscrits, sans que l'obscurité qui s'est faite autour d'eux soit prête à se dissiper. On en a tiré quelques beaux chapitres pour l'histoire générale des sciences[1], et il est douteux qu'on puisse aller au delà. Sans disputer aux ténèbres ce que le savant leur a laissé, demandons au peintre les lumières dont, par une fortune singulière, le foyer est au Musée du Louvre. Ce foyer, nous le transporterons sans en rien distraire dans le *Salon carré*. La *Belle Féronière*, la *Vierge aux Rochers*, le *Saint-Jean*, la *Sainte-Anne* et la *Joconde* nous y montreront Léonard tout entier. Du premier au dernier de ces tableaux, nous suivrons la trajectoire complète de ce prodigieux génie.

La Belle Féronière[2]. — Le portrait connu sous le nom de la *Belle Féronière* représente une jeune femme coiffée de bandeaux bruns soigneusement lissés et retenus par une ganse noire, qui fixe un diamant au milieu du front; d'où le nom de ferronnière donné depuis à toute parure semblable ou analogue à celle-ci. La figure, coupée à mi-corps et à mi-bras par une barre d'appui, est vêtue d'une robe rouge, lamée de bandes d'or et ornée de broderies noires. Une fine cordelière, plusieurs fois enroulée autour du cou, descend jusque sur la gorge, qui est découverte en carré par l'échancrure de la robe. La tête, vue de trois quarts et tournée à gauche, est belle, parce que tout y est d'une grande correction, mais n'est pas charmante, ou du moins ne nous paraît pas telle. Elle exprime la volonté, peut-être seulement l'obstination, avec je ne sais quoi de dur et de refrogné. Les traits, en parfait accord les uns avec les autres, ont une grande vigueur d'accentuation. Les yeux, qui regardent à droite, en sens inverse du mouvement de la tête, sont profondément enchâssés, doués de flamme et capables d'ardeur; le monde extérieur semble s'y refléter en noir. Le nez est petit et d'un dessin délicat; la bouche petite aussi, avec une sorte de moue qui complète l'expression des yeux. Le menton, bien accusé, est marqué d'une légère fossette. Les joues ont la fermeté du marbre. Il y a comme de la plasticité dans cettte peinture. Le peintre et le sculpteur s'y sont pour ainsi dire confondus. On est plutôt étonné que captivé;

1. Voir le tome III de l'*Histoire des sciences mathématiques en Italie, depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du dix-septième siècle*, par Libri (1840).

2. 483 (C. N.), 461 (C. T.), 1600 (C. S.)

LÉONARD DE VINCI

(1452-1519)

LA BELLE FÉRONIÈRE



on est surtout frappé du relief et du caractère singulier que présente ce portrait. Il s'impose avec une telle autorité, qu'après l'avoir regardé, on ne l'oublie jamais. Il appartient corps et âme à une époque et à un pays sur lesquels toute méprise est impossible. Le quinzième siècle italien, la fin du quinzième siècle milanais surtout, revivent en lui. C'est Léonard surtout qui nous pénètre ici par ce que son génie a de robuste et de spontané, par la manière dont il s'empare de l'art et de l'humanité pour les façonner à son image. Quel voyage ne peut-on faire en imagination en regardant cette étrange personne? A combien de divagations elle a prêté déjà, et que ne dira-t-on pas d'elle encore? On lui a donné bien des noms; mais le vrai, le saura-t-on jamais? A quelle date remonte-t-il? Comment le dire au juste? Rien n'est plus obscur que la chronologie des ouvrages de Léonard.

Ce portrait ayant appartenu à François Ier, on y a vu la maîtresse du roi, qu'on appelait la Féronière, du nom de son mari qui se nommait Féron[1]. Or, la femme de Féron était morte avant l'arrivée de Léonard en France. Mais qu'importe! Cette légende ne fut imaginée qu'un siècle et demi au moins après la mort des personnages intéressés. En 1645, le Père Dan, dans le *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, donne ce portrait comme celui de la duchesse de Mantoue; et, en 1709, Bailly, dans l'*Inventaire général des tableaux du Roi*, dit qu'il est « communément nommé la *Belle Féronière*[2] ». Cette invention ne remonte donc qu'à la seconde moitié du dix-septième siècle. On y voit aujourd'hui Lucrezia Crivelli, une des maîtresses de Louis le More. Léonard l'aurait peinte en 1497, quand le duc de Milan, qui s'en était détaché dans un accès de dévotion momentanée, revint à elle après la mort de Béatrice d'Este[3]. J'ai peine à me rallier à cette opinion, parce que la date qu'il faudrait indiquer ne me paraît pas admissible. En 1497, Léonard, dans toute sa force[4], était en possession de cette souplesse, de ce modelé et de cet inimitable *sfumato*, qui font le désespoir et l'admiration des peintres, et dont il n'y a pas trace dans ce portrait. S'il fallait lui assigner une date, je remonterais beaucoup plus haut et je la chercherais aux alentours de 1482, vers l'époque de l'arrivée de

1. C'est sous ce titre de la *Belle Féronière* que ce portrait a été souvent gravé.

2. Cette peinture se trouvait alors à Versailles, dans le Cabinet des tableaux.

3. Ce fut alors que Louis le More eut de Lucrezia Crivelli un fils, Giovan Paolo, qui fut la souche des marquis de Caravaggio.

4. Il venait d'achever la *Cène* du couvent des Grâces.

Léonard en Lombardie. Dans la vie du peintre et durant son séjour à Milan, ce tableau me rapproche beaucoup plus du point de départ que du point d'arrivée. On y sent toujours l'influence florentine, celle même de Verrocchio. Léonard n'y a pas encore secoué le joug de l'école. L'âpreté du contour et une certaine crudité de couleurs appartiennent presque à un *quattrocentista*, et ne sont pas le fait du maître souverain que nous allons connaître. Où sont ces recherches et ce travail à outrance que Léonard voudra bientôt pousser toujours plus avant, sans parvenir jamais à se satisfaire? Ici rien d'énigmatique. Tout est écrit, souligné même avec franchise et rigidité. En ce temps-là, Léonard ne s'attachait pas à dissimuler ce qu'il y avait de serré dans son dessin et de vigoureux dans son relief. Il visait très nettement au but, et, ce but une fois atteint, il s'arrêtait, semblant vouloir appliquer le principe posé dans le sonnet que nous a conservé Lomazzo : « Qui ne peut ce qu'il veut, doit vouloir ce qu'il peut, car c'est folie de vouloir ce qui est impossible[1]... » Léonard ne se perdait pas alors au delà du possible. Quand il peignait un portrait, il se pénétrait de son modèle. Le jour il le voyait, la nuit il y songeait : « J'ai souvent expérimenté, dit-il, me trouvant au lit dans l'obscurité de la nuit, combien il est important de repasser dans son imagination jusqu'aux moindres contours des modèles que l'on a étudiés et dessinés durant le jour. Par ce moyen, on fortifie et conserve davantage le sens des choses qu'on a recueillies dans sa mémoire. » Ce travail intérieur d'assimilation une fois accompli, Léonard représentait la nature en toute vérité, sans chercher à la transfigurer, mais en lui imprimant sa propre pensée, son propre style. Cette pensée, ce style, vibrent avec une intensité singulière dans le portrait de la *Belle Féronière* et laissent en nous une indestructible impression.

Quant au nom de la *Belle Féronière*, il est probable que, malgré les efforts des érudits, il restera toujours au bas de cette peinture. On a beau faire contre les légendes, elles sont enracinées dans la mémoire des hommes, rien ne parvient à les en arracher. Et puis, à défaut de certitude pour un autre nom,

1 Chi non può quel che vuol, quel che può voglia:
Che quel che non si può, folle è volere.
Adunque saggio l'uomo è da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia.

VASARI, t. IV, p. 18.

Il semble démontré maintenant que ce sonnet n'est pas de Léonard.

pourquoi ne pas garder celui-là? La foule y est faite et s'en contente. Quant à ceux qui raisonnent et qui cherchent, ils verront là, en attendant mieux, non pas certes la femme dont l'époux s'est appelé Féron, mais une femme qui porte au front un bijou spécial dont elle garde le nom. C'est elle, il est vrai, qui a donné son nom à ce bijou. Par une inversion permise, ce sera ce bijou qui, à son tour, lui aura donné le sien.

La Vierge aux Rochers[1]. — Passer de la *Belle Feronière* à la *Vierge aux Rochers*, c'est quitter la vie réelle pour la vie idéale, fermer le livre sur une page d'histoire profane pour le rouvrir sur une page d'histoire religieuse... De même que la *Belle Féronière*, la *Vierge aux Rochers*, avant d'entrer au Louvre, a été dans le *Cabinet doré* de Fontainebleau[2] et dans le *Cabinet des tableaux* à Versailles[3]. C'est dans ce long commerce avec la maison de France, qu'elle a conquis ses titres de noblesse vis-à-vis de la France elle-même et ses lettres de grande naturalisation parmi nous.

L'Enfant Jésus, soutenu par un ange, bénit le petit saint Jean-Baptiste, qui lui est présenté par la Vierge. Ce sujet a été et sera redit mille fois par la Renaissance; Léonard commence par se l'approprier et par en faire une œuvre absolument personnelle. — Le Bambino est assis à droite près d'une source, et, du côté opposé, est agenouillé son précurseur. L'un, vu de profil, s'appuie à terre de la main gauche, et lève la droite avec un geste de protection suprême; l'autre, de trois quarts, joint les deux mains dans l'attitude de la prière et de l'adoration. Le Musée du Louvre possède le carton piqué qui a servi au décalque de la tête du petit saint Jean, ainsi qu'une étude exécutée d'après nature pour la tête de l'Enfant Jésus[4]. Il y a une singulière grandeur dans ces petites figures. On voit : d'un côté, la puissance et la majesté d'un

1. 482. c. V.: 460. T: 1599. c. S.

2. Le Père Dan. *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, 1642

3. Bailly l'enregistre ainsi : « Un tableau représentant la Vierge assise avec l'Enfant Jésus et saint Jean debout accompagné d'un ange. Figures plus de demi nature. Ayant de hauteur six pieds, sur trois pieds huit pouces de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. Cintré par le haut : Versailles. Cabinet des tableaux. » Voilà comme on décrivait les tableaux en 1709. Cette précieuse peinture a été enlevée de son ancien panneau et remise sur toile par Hacquin peu après 1815.

4. Le dessin piqué pour la tête du saint Jean est tiré du recueil de Vallardi et n'est pas catalogué dans la *Notice* de M. Reiset. Le dessin pour l'Enfant Jésus est catalogué sous le n° 385. Il est exécuté à la pointe d'argent, avec des rehauts de blancs, sur un papier teinté de vert pâle.

Dieu: de l'autre côté, la ferveur et l'humilité d'un mortel. Ces deux enfants, entièrement nus, appartiennent en propre à Léonard; nul autre que lui ne pourrait en réclamer la paternité! On les répétera nombre de fois dans l'école, on s'en approchera même de très près; aucun élève ou imitateur ne peindra rien d'aussi magistral. Ces figures, modelées — on pourrait presque dire sculptées — avec une étrange puissance, témoignent en faveur des facultés multiples de Léonard, développées par l'éducation qu'il avait reçue de Verrocchio. N'ont-elles pas gardé quelque chose du relief et de l'âpreté des beaux bronzes du quinzième siècle? — L'ange agenouillé derrière l'Enfant-Jésus est également une des nobles inspirations du maître. Il a toutes les élégances des belles figures florentines de l'époque. Sa tête respire la jeunesse, une jeunesse faite d'innocence et d'ardeur, une jeunesse qui n'a pas de sexe, parce qu'elle concentre en elle le charme des deux sexes, une jeunesse où la jeune fille et l'adolescent ont mis en commun toutes leurs grâces. Vêtu d'une tunique transparente et drapé dans un manteau rouge doublé de vert, il protège de sa main gauche le corps du *Bambino*, et de sa main droite, dont l'index se porte en avant, désigne le petit saint Jean au spectateur, vers lequel il tourne les yeux. — Quant à la Vierge, assise presque de face (légèrement de trois quarts à gauche) au centre du tableau dont elle domine tous les éléments, elle étend la main gauche sur son Fils, et attire à elle de la main droite le jeune précurseur, qu'elle couvre de son regard. Elle est là comme un trait d'union tout-puissant entre l'homme et Dieu. Vêtue d'une robe rouge, qui découvre le cou et le haut de la poitrine, et d'un manteau bleu à revers jaunes, dont les plis cassés un peu sèchement encore descendent jusqu'à terre, elle est la plus pure et la plus vraiment vierge des Vierges de Léonard. Les ondes des cheveux, qui encadrent les joues et qu'affectionnera toujours le Vinci, appartiennent au monde, il est vrai, et n'ont rien de virginal; mais le recueillement intérieur ne s'en fait pas moins sentir, et sur les traits réguliers et fins s'étend, comme un voile, cette tristesse particulière qui est pour la mère du Rédempteur la perfection de la beauté... Après la *Cène*, ce tableau est le plus religieux des tableaux de Léonard. Les personnages qui le composent se détachent avec recueillement sur un fond de rochers, dont les premiers plans forment une grotte semblable à un dais fantastique au-dessus de la Vierge, et dont les plans reculés montent en formes bizarres pour se perdre à l'horizon jusqu'au ciel. D'où le nom de *Vierge aux Rochers* donné à cette étrange et captivante peinture.

LÉONARD DE VINCI

(1452-1519)

LA VIERGE AUX ROCHERS



Tout est mystère autour de Léonard : mystérieuse est sa vie, plus mystérieuses encore sont ses œuvres. Plus on les cherche et plus elles se dérobent, plus on les discute et plus le trouble augmente. Tantôt on élargit outre mesure le cercle qui les contient, tantôt on le rétrécit à l'excès. Nous croyons fermement à l'authenticité de la *Vierge aux Rochers*. Cependant, on a disputé cette gloire à notre Musée[1]. Léonard, disent les uns, n'a fait que le carton de ce tableau. Léonard, disent les autres, a bien peint un tableau d'après ce carton, mais ce tableau est celui que Lomazzo signale dans la chapelle de la Conception à l'église des Franciscains de Milan[2] et non celui du Louvre. C'est le contraire qu'il faut dire. Le Louvre possède l'œuvre originale, dont les Franciscains n'avaient qu'une copie. Comment, d'abord, soupçonner l'attribution d'une peinture que François I[er] a tenue directement des mains de Léonard ? Cela, il est vrai, pourrait n'être encore qu'une présomption ; mais l'examen comparatif des deux tableaux fournit l'irrécusable preuve. Le tableau des Franciscains, vendu comme copie moyennant trente ducats au peintre Hamilton en 1796 et racheté ensuite par le comte de Suffolk, appartient maintenant à la *National Gallery* de Londres[3]. Tout le monde peut donc voir et juger. Le tableau de Londres se présente sous de fraîches couleurs ; il est bien conservé, séduisant, aimable, gracieux ; mais le charme n'en est que superficiel. Les figures sont d'une beauté molle, ont quelque chose de lourd et de cotonneux, sont dépourvues de cette acuité d'expression qui caractérise Léonard. L'ange, assurément, ne manque pas de grâce, mais cette grâce est sans grande élévation. Il présente, d'ailleurs, de légères variantes avec l'ange du Musée du Louvre. Soutenant de ses deux mains le corps de l'Enfant Jésus, il regarde le petit saint Jean et ne s'occupe en rien du spectateur. La Vierge et les deux *bambini* sont sensiblement plus faibles. Somme toute, c'est là une œuvre jolie plutôt que belle, où l'on ne sent pas la réelle présence du maître. Le tableau du Louvre, au contraire, est dur d'aspect et âpre de tonalités. Le temps a mordu sur lui de sa dent cruelle. La peinture est comme dépouillée de sa fleur, et ne montre plus guère que ses dessous. Néanmoins, elle parle aux yeux et à l'âme avec une souveraine autorité.

1. Passavant, Waagen, etc.

2. Lomazzo, *Trattato della pittura*, p. 171 et 212.

3. Deux anges remarquablement beaux et qu'on attribue aussi à Léonard se trouvaient de chaque côté de ce tableau. Ils sont ou ils ont été dans la galerie du duc Melzi.

Ce qui a dérouté certains critiques, c'est la date qu'ils ont mise au bas de ce tableau. Le Dr Waagen[1], après avoir déclaré que la *Vierge aux Rochers* était de l'époque où le talent de Léonard avait atteint toute sa force, constate certaines faiblesses, certaines duretés, certaines incorrections, qu'il déclare incompatibles avec la perfection à laquelle le peintre était alors parvenu. Si la date fixée par M. Waagen était juste, l'argument pourrait être bon; mais cette date est erronée, et dès lors les raisons données par le critique allemand perdent leur valeur. C'est de 1497 à 1515 que Léonard est, comme peintre, en possession de toutes ses ressources, et c'est dix ou douze ans avant 1497 qu'il a exécuté ce tableau[2]. La *Vierge aux Rochers* est singulièrement conçue, bizarre d'aspect, dure de tons, violente et heurtée, incorrecte même dans quelques-unes de ses parties. Léonard est loin d'y être le magicien que nous connaîtrons bientôt. On retrouve encore en lui l'élève de Verrocchio, un élève passé maître déjà, mais intolérant dans sa manière de voir, et manquant de cette sérénité qui est inséparable de la puissance. Sa doctrine est faite; mais elle est hautaine, et prétend s'imposer, sans souci de se faire aimer. Nulle part Léonard n'affirme d'une façon plus absolue que la peinture est avant tout le relief des corps. Écoutez-le parler lui-même, c'est vers ce temps-là qu'il s'exprime ainsi : « Le premier soin du peintre est de donner à la superficie plane de son tableau l'apparence d'un corps relevé et détaché du fond. Celui qui, en ce point, surpasse tous les autres, mérite d'être proclamé le plus grand. Cette perfection, ce *summum* de l'art, résulte de la juste et naturelle distribution des ombres et des lumières, et de ce qu'on appelle le clair-obscur. Si un peintre recule à mettre les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore et rend son œuvre méprisable aux bons esprits, pour briguer la fausse estime du vulgaire et des ignorants, qui ne regardent dans un tableau que le brillant et le fard du coloris, sans prendre garde au relief[3]. » Le relief, telle

1. Waagen. *Kunstwerke und Kunstler in Paris*, 1839.

2. M. Charles Clément, dans sa remarquable étude sur Léonard, fait même remonter ce tableau au premier séjour du maître à Florence. (V. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, p. 181.) M. Clément exagère donc encore notre manière de voir. Nous plaçons la *Vierge aux Rochers* parmi les œuvres qui appartiennent au premier séjour de Léonard à Milan, mais nous la croyons beaucoup plus près du commencement que de la fin de ce séjour. Elle aurait été peinte plutôt entre 1482 et 1490, qu'entre 1490 et 1500.

3. *Traité de peinture*. Ce traité ne fut terminé qu'en 1498, mais il avait été commencé dès l'arrivée de Léonard à Milan. (Amoretti, *Memorie*, p. 76.)

est pour Léonard la grande chose, on est tenté de dire ici l'unique chose, la chose à laquelle tout semble sacrifié dans la *Vierge aux Rochers*. Le temps sans doute a effacé les couleurs dont le peintre avait dû glacer en dernier lieu son tableau. Je crois néanmoins que, dans l'état même où nous le voyons, Léonard ne le désavouerait pas. « Il cherchait avant tout, Vasari prend soin de nous le dire, les oppositions les plus fortes de la lumière et de l'ombre, et s'appliquait à trouver pour les parties obscures de ses figures des noirs plus noirs encore que le noir, afin de donner plus d'éclat aux parties claires placées à côté. Mais en prenant ainsi pour point de départ les teintes les plus vigoureuses et en donnant ensuite à son modelé le soin le plus extrême, il arrivait à une *localité* sourde et privée de lumière, qui semblait donner des effets de nuit plutôt que de jour. » Ne semble-t-il pas que ce soit surtout en présence de la *Vierge aux Rochers* du Musée du Louvre qu'ait ainsi parlé Vasari... Si nous revenons maintenant au tableau de la Galerie Nationale de Londres, nous n'y retrouverons même pas le procédé de Léonard. Nous y verrons une peinture faite de mollesse et de concessions, qui fléchit, comme la copie d'un élève devant l'œuvre unique et originale, dont le relief a l'inexorable rigueur d'une doctrine et d'un maître. Dans le *Voyage* que nous entreprenons *autour du Salon carré*, notre *Vierge aux Rochers* se doit placer en première ligne [1].

Saint Jean-Baptiste [2]. — Dix ou quinze ans se passent, et Léonard nous ramène à Florence. Il est en possession de toutes ses ressources, ce qui ne l'empêche pas d'être plus que jamais obsédé de tous les doutes, et les tableaux

1. Nous rapprochons volontiers de la *Vierge aux Rochers* la merveilleuse draperie, peinte de noir et de blanc sur une toile très fine, cataloguée sous le n° 389 dans la *Notice* des dessins italiens du Musée du Louvre. Cette draperie enveloppe le bas du corps d'un personnage assis et vu de face. Léonard ne l'a sans doute pas dessinée en vue de la Vierge qui nous occupe, mais elle est exécutée dans le même esprit de rigueur et de relief à outrance. Voilà pourquoi nous avons cru devoir la mentionner ici. Le Musée des Offices possède plusieurs dessins semblables, devant lesquels Vasari était en grande admiration : « Léonard de Vinci, dit-il, dessinait avec application d'après la nature, et souvent modelait des figures en terre, sur lesquelles il jetait de vieux linges mouillés, dont il arrangeait les plis avec le plus grand soin. Cela fait, il les dessinait patiemment sur du linon très fin, ou sur de la toile qui avait déjà servi, et les terminait à la pointe du pinceau avec du noir et du blanc. C'était chose admirable, ainsi que le prouvent les dessins de ce genre contenus dans notre collection... » Cette description répond très exactement au dessin du Musée du Louvre.

2. 480, c. V. ; 458, c. T. ; 1597, c. S. ;

qu'il exécute désormais sont aussi voisins de la perfection qu'en puissent être des œuvres faites de main d'homme. Le *Saint Jean-Baptiste*, la *Sainte Anne* et la *Joconde* semblent s'être donné rendez-vous dans la maison de France d'abord et au Musée du Louvre ensuite pour montrer ce que la peinture a laissé de plus prodigieux. Ces trois tableaux sont du même art, du même esprit, du même style, et, à quelques années près, du même temps; mais ils ont défié jusqu'ici toute chronologie positive. On peut donc aller de l'un à l'autre indifféremment. Nous parlerons d'abord du *Saint Jean-Baptiste*, parce que ce tableau est le moins important des trois, et nous regarderons la *Joconde* en dernier lieu, parce qu'après elle il n'y a plus rien à voir.

Aucun tableau n'est plus incontestable et n'a été moins contesté que le *Saint Jean-Baptiste*. Il fit partie du cabinet de François Ier. C'est là, comme origine, un titre qui passe avant tous les autres. Un siècle plus tard, ce tableau sortit de la maison de France; mais ce ne fut que pour y rentrer presque aussitôt et ne la plus quitter jusqu'au moment où, des collections royales, il passa dans notre galerie nationale. Louis XIII, en effet, le donna au roi d'Angleterre[1] qui offrit en retour le *Portrait d'Érasme* par Holbein et une *Sainte Famille* par Titien. Après la mort de Charles Ier, le *Saint Jean-Baptiste* fut mis en vente et adjugé, moyennant 140 liv. st. (3,500 francs), au banquier Jabach, qui le céda pour le même prix à Louis XIV. C'est ainsi qu'après l'avoir vu au seizième siècle dans le *Cabinet doré* de Fontainebleau, on le retrouve au dix-septième dans le *Cabinet des tableaux* à Versailles[2]. Cette peinture a donc une histoire où rien ne manque. On la suit, sans jamais la perdre de vue, depuis François Ier, c'est-à-dire depuis Léonard, jusqu'à nos jours. A cause de son mauvais état de conservation, nous n'oserions peut-être réclamer pour elle une place dans le *Salon carré;* mais comme il nous suffit pour l'apercevoir, d'entre-bâiller la porte de la *Grande Galerie*, nous commettrons encore cette infraction, si l'on veut même cette effraction, tout nous semblant permis quand il s'agit de Léonard[3].

1. Ce fut M. de Liancourt qui fut chargé de porter ce tableau à Charles Ier.

2. Voici la description que Bailly donne de ce tableau dans l'*Inventaire des tableaux du Roy*, en 1709 : « Un tableau représentant saint Jean-Baptiste. Figure de petite nature. Ayant de hauteur, deux pieds, deux pouces et demi, sur vingt et un pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Versailles. Cabinet des tableaux. »

3. La Collection Ambrosienne, à Milan, possède de ce tableau une copie attribuée à Salaino.

Quelle étrange apparition!... Une figure noyée d'ombres et de lumières fondues ensemble dans le plus moelleux des jours. Un corps d'une mystérieuse séduction, souple comme la jeunesse, énervant comme la volupté, avec quelque chose d'ondulant et de chimérique, se prêtant à toutes les suppositions et laissant prise à tous les doutes. Une tête sensuelle, dont les traits s'épanouissent dans le plus provoquant des sourires, enveloppée, comme d'une auréole païenne, par une épaisse chevelure rousse, dénouée, ondoyante, flottant au gré des vents et projetant sur la face des ombres fauves, qui semblent courir [1]... Qu'est-ce que cela? Une femme assurément, et une femme en délire peut-être, une de ces folles apparitions, Ménade ou Bacchante, tirées du cycle orgiastique de Bacchus? A moins que ce ne soit une de ces Hérodiades au regard de sirène, tant de fois répétées dans l'école de Léonard?... Non, rien de tout cela. C'est saint Jean-Baptiste. Regardez bien : de la main droite il montre le ciel, et de la main gauche il tient une croix de roseau, la croix de Celui dont il est venu préparer la voie. Étrange voie que celle où pourrait entraîner un tel précurseur! Et c'est dans la ville spécialement consacrée à saint Jean, c'est à Florence que le plus grand des Florentins ose peindre une pareille image, c'est dans la patrie de Donatello que Léonard commet un pareil scandale!... Mais le christianisme italien était alors accommodant et ne se montrait pas facile à scandaliser. Il respectait partout l'inspiration individuelle, et la considérait comme la communion directe du fidèle avec Dieu. L'artiste se sentait libre dans l'enceinte même de l'église. « Là où habite l'esprit du Seigneur, là est la liberté », avait dit saint Paul. Pour les contemporains d'Alexandre VI, l'art et l'esprit du Seigneur ne faisaient qu'un. La Renaissance, aux premières années du seizième siècle, s'en tenait à cette interprétation très relâchée de la parole de l'Apôtre. Laissons donc de côté toute pruderie. Oublions saint Jean-Baptiste, et contentons-nous de regarder une œuvre d'art, fantaisie bizarre dans sa conception, sortie on ne sait pourquoi ni comment du génie sceptique et voluptueux d'un incomparable peintre.

Léonard avait alors cinquante ans, ce qui n'empêchait pas l'éternel féminin, maître de l'homme depuis le commencement du monde jusqu'à la consommation des siècles, de l'enlacer encore de mille liens. Son imagination était hantée

1. La tête, vue de trois quarts, est légèrement penchée vers la gauche. La figure [illegible] mi-corps. La peau d'agneau qui sert de vêtement, découvre toute la partie supérieure du corps.

par une image qui partout se fixait dans ses œuvres. De quel nom s'appelait cette idole? S'était-elle emparée de lui pendant son séjour à Milan? L'avait-elle conquis plus récemment à Florence? On ne sait. Véritable Protée, elle prenait toutes les formes. Elle apparaissait tour à tour comme « le filet de Dieu » sous les traits de saint Jean, et comme « le piège de Satan » sous la forme de Bacchus; car, dans ce temps de paganisme universel, il va sans dire que Léonard sacrifiait aux faux dieux. Au Louvre même, on lui attribue un *Bacchus*[1], dont le *Saint Jean-Baptiste* de la collection Penther est l'exacte répétition[2]. Il a suffi d'enlever les pampres de la chevelure et de substituer la croix au thyrse pour opérer la métamorphose. Peut-être, par une inversion semblable, le *Saint-Jean* du Louvre était-il d'abord un Bacchus? La forme mortelle, revêtue d'amour, de vie, de lumière et d'ombre, apparaissait à l'artiste comme un tendre reflet de l'hermaphrodisme antique. Léonard poursuivait ce mirage et en faisait une réalité, en la transformant à l'image de son génie mobile et changeant, car la puissance d'originalité qu'il portait en lui ne se prêtait à aucune imitation. Nul artiste n'a moins abandonné de lui-même en présence de l'antiquité; nul, cependant, ne l'a plus admirée, plus aimée. Comme tous les esprits distingués de son temps, il avait subi l'influence de cette culture classique qui présidait depuis deux siècles à l'éducation de l'Italie renaissante. L'antiquité l'avait introduit dans la familiarité d'une civilisation rationnelle toute peuplée des plus parfaits modèles de beauté. Il les interrogeait sans cesse, tâchant de pénétrer le secret de leurs *divines proportions*[3], et s'avouant vaincu devant eux : « Admirateur des anciens et leur élève reconnaissant, une chose m'a manqué, leur science des proportions. J'ai fait ce que j'ai pu. Que la postérité me pardonne[4]! » Ainsi parle Léonard dans sa propre épitaphe, composée par lui-même avec le concours de Platino Piatto. Jamais plus humble et plus magnifique hommage n'a été rendu à l'antiquité par un plus grand artiste.

1. 485, c. V.; 463, c. T.; 1597, c. S.

2. La collection de M. Penther a été vendue à Vienne au mois de décembre 1887.

3. C'est le mot même employé par Léonard dans le *Traité des proportions du corps humain*.

4. Mirator veterum discipulusque memor,
Defuit una mihi symmetria prisca, peregi
Quod potui. Veniam da mihi, posteritas!

Voy. les autres épitaphes composées en l'honneur de Léonard de Vinci, à la page 51 du tome IV de Vasari.

La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne[1]. — Ce tableau, communément appelé la *Sainte Anne*, est placé à l'un des points culminants de notre itinéraire. Voilà une œuvre d'une noblesse singulière et d'une virtuosité prodigieuse, mais où les convenances religieuses sont encore étrangement sacrifiées. Léonard, nous l'avons vu par le *Saint Jean Baptiste*, laissait aux sots les sots scrupules et se souciait peu de ce que ses peintures pouvaient avoir de scandalisant pour la raison commune, qu'il ne confondait pas d'ailleurs avec le sens commun. La *Sainte Anne* déroute la critique et défie l'analyse. La conception en est bizarre et invraisemblable. Qu'importe! si la beauté qui s'en dégage est grande.

La Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche vers l'Enfant Jésus, qui tient de ses deux mains par les oreilles un agneau, sur lequel il essaye de monter. Quelque intérêt que présente la figure de ce *Bambino* et bien que la tête en soit fort belle, un élève ou un imitateur du maître aurait pu la peindre. D'ailleurs elle n'est pas terminée, et bien des points faibles y subsistent encore[2]. Il en est tout autrement de sainte Anne et de la Vierge, dans lesquelles Léonard s'est livré tout entier. En elles est le grand intérêt du tableau. L'une est la mère de l'autre, mais Léonard ne s'en soucie guère. Il entre dans sa fantaisie de représenter un groupe de deux figures, jeunes de la même jeunesse et belles de la même beauté; cela coupe court à toutes les objections. Il y avait également, au point de vue du drame évangélique, un contraste à établir entre ces deux femmes. Sainte Anne peut sourire sans arrière-pensée aux ébats du *Bambino;* la Vierge ne le peut pas, car, étant dans le secret de Dieu, l'agneau, emblème du sacrifice, doit éveiller en elle le pressentiment de la croix. Léonard passe outre encore à cette distinction. La Vierge et sainte Anne seront animées de la même joie; ses combinaisons pittoresques le veulent ainsi, tant pis si l'idée chrétienne n'y trouve pas son compte. Nous n'avons donc là ni sainte Anne ni la Vierge : l'une est loin de l'austérité biblique que devrait avoir l'épouse de saint Joachim, l'autre est plus loin encore de l'humilité divine qui symbolise la mère de Jésus; mais la concordance de ces deux figures est ravissante, et l'accord de leurs sourires est un des plus mélodieux qui se puissent rêver. Toutes deux sont des enchanteresses, douées

1. 481. (? V.): 459. (? T.): 1598. (? S.).
2. Le corps de l'Enfant Jésus est de trois quarts à droite, et la tête de trois quarts à gauche.

de cette beauté italienne, jaillissante et toujours accompagnée de majesté. On les croirait faites de lumière et d'ombre. La vie coule en elles à pleins bords, sans l'apparence d'aucun limon grossier. Énigmatiques et mystérieuses, animées d'une sensibilité... j'allais dire d'une sensualité étrange, elles provoquent l'admiration, tout en portant dans l'âme un trouble qui va presque jusqu'à l'énervement.

Sainte Anne est assise de face, la main gauche fièrement campée sur la hanche et le bras droit enveloppé dans la draperie violette du manteau. Sa tête, coiffée d'épais bandeaux de cheveux bruns, dénoués et flottants, que recouvre un voile transparent, s'anime d'une gaieté charmante et pleine de jeunesse. Ce qu'on voit de son cou et de sa poitrine est nu, et nus aussi sont ses pieds. Elle est l'axe et la pierre angulaire du tableau, auquel elle a très justement donné son nom. Que de caractère dans sa physionomie! Quelle noblesse, quelle grandeur et quelle fierté natives dans son maintien! — La Vierge, sur les genoux de sa mère, est de trois quarts à droite. Ses cheveux, opulents et ondulés, tombent derrière son cou et le long de ses joues. Sa tête, sa poitrine, ses bras, sa jambe et son pied droits sont tendus presque horizontalement en avant, tandis que sa jambe gauche est ramenée presque verticalement en arrière. La robe, très décolletée, ne cèle rien de la gorge et des bras; les voiles ne sont là que pour mieux faire valoir la beauté. Le corps, moulé dans le vêtement qui en dessine harmonieusement les formes, a quelque chose de la décente hardiesse des belles nudités. Et c'est une séduction toute profane qui enflamme le visage. Nulle part Léonard n'a reproduit avec plus de bonheur le type de femme qui le poursuivait. Quel charme dans toute cette figure! Quelle souplesse dans son mouvement et quelle spontanéité dans son geste! Mais, en même temps, combien cette prétendue Vierge est loin de ce qu'elle devait être! Voilà donc ce que le plus grand des peintres florentins faisait de la Mère du Verbe, après avoir fait de saint Jean-Baptiste ce que nous avons vu. Qu'aurait pensé Jean de Fiesole en présence d'une pareille image? Les temps, il est vrai, étaient changés. La Renaissance, arrivée à l'apogée de sa grandeur, savait trop du monde pour avoir retenu beaucoup de Dieu, et ce n'est certes pas à genoux que peignait Léonard[1]. Mais ne discutons

1. Léonard s'était aventuré aussi loin que possible dans le domaine des profanations religieuses. Cédant aux caprices sacrilèges de Louis le More, il avait pris, dit-on, plus d'une fois comme modèle

LÉONARD DE VINCI

(1452-1519)

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINTE ANNE



pas les chefs-d'œuvre, et, pygmées que nous sommes, ne leur marchandons pas notre admiration... Quel magnifique équilibre entre ces deux figures de sainte Anne et de la Vierge! Comme elles tiennent ensemble, et combien les liens qui les unissent ont d'élégance et de solidité! Elles ne sont pas plus grandes que nature, et semblent colossales. Et le paysage qui leur sert de fond ajoute à leur grandeur quelque chose d'insondable. L'amour de la science passionnait Léonard jusque dans les plus humbles choses. Ce chercheur universel connaissait les plantes et les pierres par leurs vertus autant qu'il les aimait pour leur beauté. Ses premiers plans rocailleux dénoncent un art qui veut pénétrer la nature tout entière, et ses horizons vont jusqu'au sublime de la poésie pittoresque[1]. Quelle opposition saisissante entre les figures si riantes du tableau et les abîmes de ces lointains fantastiques, où le regard se perd dans une sorte de vertige! Ces déserts, hérissés de cimes semblables à des ruines, n'ont-ils pas pour les âmes une incomparable beauté d'isolement[2]?

Il a été impossible, jusqu'ici, d'assigner une date à cette peinture. Quand Léonard revint de Milan à Florence vers l'année 1500, les frères Servites venaient de commander à Filippino Lippi un tableau de *Sainte Anne* pour le maître-autel de l'*Annunziata*. L'excellent Filippino ayant appris que Léonard regrettait de n'avoir pas été chargé de ce travail, le lui abandonna, et Léonard

dans ses tableaux religieux Cecilia Gallerani, la maîtresse de son tout-puissant protecteur. Tantôt il la déguisait en sainte et tantôt en vierge. Amoretti cite un tableau de Vierge, au bas duquel Léonard aurait écrit ces vers :

> Per Cecilia qual te orna, lauda e adora
> El tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora.

Amoretti, p. 40. — Le portrait de Cecilia Gallerani, aujourd'hui perdu, aurait appartenu pendant le siècle dernier, au marquis Bonevana.

1. On voit (à droite) un massif d'arbres qui est resté à l'état d'ébauche. — Léonard a dit lui-même, dans son *Traité de la peinture* (ch. IX, p. 3), quelle importance il donnait au paysage. Il voulait qu'un peintre fût universel dans son art, et dénonçait ceux qui attachaient à l'étude du paysage trop peu d'importance pour s'y arrêter, « comme faisait notre ami Botticelli, qui disait quelquefois qu'il suffisait de jeter à l'aventure, contre un mur une éponge imbibée de couleurs diverses, pour qu'elle y imprimât une salissure dans laquelle, avec un peu d'imagination, on verrait un paysage ».

2. On connaît plusieurs très beaux dessins pour ce tableau de la *Sainte Anne*. La collection de M. Emile Gallichon, à elle seule, en possédait deux. Sur un autre dessin exécuté pour le même tableau, Léonard a cherché l'emploi d'une chute d'eau. La science, on le voit, le poursuivait sans cesse, et le possédait même quand il faisait œuvre de peintre. Ou plutôt, jamais l'art et la science ne se sont plus étroitement confondus et plus complètement accordés que dans ce puissant génie.

vint aussitôt s'installer chez les Servites, qui l'hébergèrent et le défrayèrent de tout. Après de longues hésitations, il fit son carton, représentant *sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste.* Ce dessin fut exposé et valut une ovation à Léonard. Non seulement les peintres l'admirèrent, mais le peuple accourut pour le contempler. La foule se pressait devant lui comme aux fêtes solennelles. Le triomphe fut complet[1]. Léonard promit d'exécuter le tableau, mais il n'en fit rien. Le carton, que Vasari décrit avec détails[2], est en effet d'une remarquable beauté. On le voit à l'Académie royale de Londres, et l'on peut s'assurer qu'il n'est nullement conforme au tableau. Ces deux compositions, cependant, malgré les différences qu'elles présentent, ne sont pas sans tenir l'une à l'autre par des liens intimes[3]. Quand Florence tout entière eut admiré le carton des Servites, Léonard y trouva des points faibles et s'en dégoûta. Dans ce carton, la Vierge et sainte Anne sont assises à moitié l'une sur l'autre, et leurs têtes se trouvent rapprochées sur un même plan et sur une même ligne horizontale; de là, malgré le charme de ce très beau dessin, une certaine indécision dans les attitudes et un peu de monotonie dans les lignes. Quant à l'Enfant Jésus qui s'élance des bras de sa mère pour bénir le petit saint Jean agenouillé devant lui, il n'a rien de commun avec l'Enfant Jésus du tableau. Ce groupe des deux enfants était d'ailleurs un thème redit à satiété déjà. Léonard aurait pu faire comme Raphaël, le répéter et le redire encore sans l'épuiser jamais; il trouva plus simple d'y renoncer. Le carton fut abandonné, et des années se passèrent avant que le grand artiste songeât à reprendre l'idée de peindre la *Sainte Anne.* Quand il se remit à ce tableau, il avait sans doute quitté Florence définitivement pour se réinstaller à Milan. Ce serait alors de 1507 à 1512 qu'il aurait exécuté la peinture dans laquelle il a pris le grand parti pittoresque que nous voyons au Louvre. Ce qui autorise cette supposition c'est qu'on sait à peu près l'emploi que Léonard fit de son temps à Florence entre 1500 et 1507. Les contemporains sont fort explicites à cet égard : ils affirment que le carton de l'Annunziata ne fut suivi, à cette époque, d'aucune peinture représentant le même sujet. Ce qui donne en outre à penser que

1. Vasari, t. IV, p. 37.
2. Vasari, t. IV, p. 38.
3. M. Le Reiset pense que Vasari pourrait parler d'un autre carton que celui de l'Académie Royale de Londres. Il est certain que Léonard, dans son tableau, s'est fort écarté de ce carton, que Luini a reproduit exactement dans un charmant tableau de l'Ambrosienne.

la *Sainte Anne* du Louvre fut exécutée à Milan, c'est la vogue qu'elle eut dans le Milanais du vivant de Léonard et le grand nombre des copies qui en furent faites par les meilleurs peintres lombards de l'école[1]. Il est à noter aussi que, jusqu'au dix-septième siècle, l'œuvre même du maître resta en Lombardie, ce qui est encore une présomption pour qu'elle y ait été peinte[2]. C'est en Lombardie que Richelieu la trouva, quand il vint commander en personne au siège de Casale en 1629. La *Sainte Anne*, rapportée par lui en France, prit place alors dans la galerie du Palais-Cardinal, pour entrer ensuite dans le Cabinet de Louis XIV[3]. Depuis lors, elle n'a cessé d'appartenir à la France. On la trouve dans l'*Inventaire des tableaux du Roy* au commencement du dix-huitième siècle[4], et elle est maintenant un des plus précieux joyaux de notre musée national. Malgré cette longue possession, aucun tableau n'a provoqué plus de contradictions que celui-là. Après avoir nié jusqu'à son existence[5], on a longue-

1. La plus belle de ces copies est celle qui fut peinte par Salai pour l'église de Saint-Celse, à Milan, et qui fait partie de la galerie Leuchtenberg, à Munich. D'Argenville a donné cette copie comme étant l'original même de Léonard. D'autres copies intéressantes se trouvent dans les galeries de Florence, de Brera, de Madrid, etc.

2. Cependant Paul Jove, dans une vie manuscrite de Léonard écrite en latin très peu de temps après la mort du maître et citée par Bossi dans son ouvrage sur le *Cenacolo*, dit : « Il existe, de Léonard, un tableau sur bois de Jésus enfant, jouant avec la Vierge sa mère et son aïeule sainte Anne, tableau qui fut acheté par le roi François I[er] et qui est placé au nombre des plus précieux ornements de son Cabinet. » Mais comment ce tableau serait-il sorti du Cabinet royal pour revenir en Lombardie?

3. Après la mort de Richelieu.

4. Voici comment ce tableau est décrit par Bailly : « Un tableau représentant la Vierge accompagnée de sainte Élisabeth et de saint Jean, figures comme nature. Ayant de hauteur cinq pieds quatre pouces et trois pieds et demi de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Petit appartement du Roy. »

5. Vasari ayant dit que le carton de l'*Annunziata* passa en France entre les mains de François I[er], qui vainement demanda à Léonard d'en faire un tableau, on en a conclu que jamais Léonard n'avait peint la *Sainte Anne*. C'est forcer, dans son interprétation, un texte qui manque de précision. Comme preuve matérielle de l'existence du tableau, on pourrait citer, d'ailleurs, un sonnet publié en 1525 par le Bolonais Jérôme Casio de Médicis sous ce titre : *Per S. Anna che dipense L. Vinci, che tenea la Maria in brazzo, che non volea il figlio ascen lassi sopra un agnello.* N'est-ce pas la description même de notre tableau? Et, comme le dit très bien M. Villot, l'ancienneté de cette attribution n'équivaut-elle pas à une certitude? Vasari a certainement confondu. Si un carton de la *Sainte Anne* vint en France, ce ne fut pas celui de l'Annunziata, mais celui que possédait récemment encore une famille de Plattenberg en Westphalie, carton conforme au tableau du Louvre. Lomazzo raconte que ce carton retourna ensuite de France en Italie, où il devint la propriété d'Aurelio Luini, fils de Bernardino. Léonard, chercheur comme il l'était, a dû modifier plusieurs fois sa composition avant de la peindre. On en trouve la preuve dans plusieurs de ses croquis.

ment discuté sur son authenticité. Mariette, Lépicié, Passavant, Mündler, Villot, se sont prononcés pour: Landon, Waagen, Rosini, Delécluze, se sont déclarés contre. Nous sommes avec les premiers de toute la force de notre conviction et de notre admiration. Ce n'est pas à coup d'érudition que se juge une pareille œuvre, c'est en ouvrant avec simplicité les yeux devant elle. Ni élèves ni imitateurs ne seraient jamais arrivés à une telle puissance de modelé, à une telle finesse d'expression, n'auraient rendu aussi enchanteur un sourire. C'est Léonard de Vinci lui-même qui nous enseigne et qui nous ravit dans la *Sainte Anne*... Notons enfin que ce tableau n'est pas terminé. S'il ne se défendait de lui même, cette particularité suffirait presque à elle seule pour le mettre à l'abri du soupçon. Quelque merveilleux qu'il nous paraisse, Léonard n'en fut pas satisfait. Les figures de sainte Anne et de la Vierge ne trouvèrent pas grâce auprès de lui, et leurs draperies restèrent en partie à l'état d'ébauche. On le sait, jamais Léonard n'arrivait à se contenter. Ce grand esprit, dit Vasari, à force d'entasser excellence sur excellence et perfection sur perfection, menait son œuvre jusqu'à ce point noté par Pétrarque,

Che l'opra è ritardata dal desio.

jusqu'à ce moment où toute œuvre humaine est arrêtée par le *désir*, par je ne sais quoi d'irréalisable, dont notre âme a le pressentiment, mais dont la possession nous est défendue[1].

Portrait de Mona Lisa[2]. — C'est encore vers les sommets inaccessibles que semble vouloir nous attirer Mona Lisa Gherardini, troisième femme de Francesco del Giocondo, surnommée la *Joconde*[3]. Léonard, après avoir mis dans ce portrait toute sa science, tout son génie, toute sa passion, tout son cœur, et montré ce que l'art de peindre a produit peut-être de plus prodigieux, voulut aller au delà, et encore une fois poursuivre l'impossible. Il crut même un mo-

1. . . . . Tu sai l'esser mio.
Et l'amor di saper, che m'ha si acceso
Che l'opra e ritardata dal desio.
Trionfo d'amore, cap. III.

2. 484, c. V.; 462, c. T.; 1601, c. S.

3. Mona Lisa épousa Giocondo en 1495, et ce fut au moins cinq ans plus tard que Léonard peignait son portrait.

ment étreindre quelque chose de l'infini dans ses bras; mais, comme toujours, il s'aperçut que ce n'était qu'un songe, et, après quatre ans d'efforts, il jeta ses pinceaux... *e quattro anni penatovi, lo lascio imperfetto*[1]. Je cherche en vain ce qu'il aurait pu ajouter à une œuvre aussi exquise déjà. Peu importe, d'ailleurs, le nombre d'années qu'il y consacra. Le temps ne fait rien à l'affaire. Il a mis en pratique la recommandation qu'il adressait à ses élèves : « Travaillez avec lenteur; appliquez-vous à faire un petit nombre d'œuvres excellentes; surtout n'imitez personne, de peur qu'on ne vous appelle les neveux et non les fils de la nature. » La nature seule, en effet, comprise et interprétée par un esprit supérieur, a pu inspirer une pareille peinture. Voilà quatre siècles bientôt que Mona Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée. On a vu tour à tour en elle la plus délicieuse et la plus perfide des femmes. Ou plutôt on a découvert, dans les caprices de sa beauté mobile, vingt femmes séduisantes en une seule. On a épuisé sur elle tous les lieux communs de la rhétorique amoureuse, et elle a triomphé de toutes les fadeurs. On l'a soupçonnée de toutes les trahisons, et elle a défié toutes les malveillances. Sa beauté est telle que le dénigrement ni la louange ne peuvent la diminuer ni la grandir.

La Renaissance, qui avait donné toute puissance à l'individu, voulant que l'homme fût tout par lui-même et portât tout en lui[2], devait accorder aux femmes le premier rang. Le charme leur tenait lieu de noblesse; souvent leur esprit avait une culture supérieure, et quelquefois leur âme était à la hauteur de leur esprit. On ne sait rien de Mona Lisa, que sa beauté, qui n'est pas de ces beautés absolues que rien d'humain n'anime ni ne trouble. Elle a le désir de plaire, et la satisfaction de se savoir irrésistible. Tout en elle est charme et douceur. Léonard l'a peinte dans son complet épanouissement, à ce point précis où les contours ont toute leur rondeur, sans qu'aucun épaississement se fasse sentir encore. Elle est assise et vue jusqu'à mi-corps, presque de face, légèrement de trois quarts à gauche, la main droite ramenée sur la main gauche, l'avant-bras gauche reposant sur le bras du fauteuil. La tête, dont l'ovale n'est pas très allongé, est en bonne proportion avec le corps. Les cheveux, simplement séparés en deux bandeaux plats qui ne dissimulent rien de la forme du crâne,

1. Vasari, t. IV, p. 39.
2. *Verus nobilis non nasc*[illegible] avait dit Pétrarque.

tombent en ondes d'un brun fauve de chaque côté des joues, encadrent le cou et se répandent jusque sur les épaules. Le front est très découvert, en largeur aussi bien qu'en hauteur. Les yeux, bruns et souriants — de ce sourire qui fait songer à l'infini, — regardent à droite, en sens inverse du mouvement de la tête. Leur suavité est caressante, avec quelque chose de profond. « Cernés de teintes rougeâtres et plombées d'une vérité parfaite, dit Vasari, ils ont ce brillant et cette humidité que l'on remarque durant la vie. Les cils qui les bordent sont traités avec la plus grande délicatesse. Les sourcils, la manière dont les poils qui les composent sont implantés dans la chair, plus épais dans certains endroits et plus rares dans d'autres, animés d'un mouvement de giration résultant de leur orientation dans les pores de la peau, ne peuvent être plus conformes à ce qu'ils sont dans la nature. » Le nez « s'anime et respire, avec ses belles ouvertures d'un rose tendre ». Exquise aussi est la bouche, souriant du même sourire charmant que les yeux, « la bouche aux plis mobiles et aux lèvres teintées de rouge », dont les coins, relevés légèrement, se fondent avec les joues, qui prennent leur part de cette douce gaieté. Toutes les vibrations de la vie se font sentir sur ce délicieux visage. Le cou, bien élancé, supporte la tête avec élégance. « Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère. » La poitrine, opulente et légère à la fois, semble se mouvoir sous le souffle du bonheur, et la lumière s'y pose avec complaisance. Les mains sont les plus belles du monde. Quant au vêtement, il est aussi difficile de le décrire qu'il est impossible de ne pas en admirer l'arrangement. C'est une accumulation harmonieuse d'étoffes qui s'enchevêtrent et se superposent sans confusion pour leurs formes et sans atténuation pour leurs valeurs. Le voile, posé à plat sur les cheveux et descendant jusque sur le front, est plus léger que la gaze la plus aérienne; la draperie verdâtre à laquelle il se mêle et qui tombe aussi du sommet de la tête jusque sur les bras, lui donne une sorte de solidité sans lui rien enlever de sa parfaite transparence. La robe d'un vert très éteint, dont les manches jaunes dessinent de leurs plis arrondis la forme des bras, est largement ouverte et plissée de mille petits plis verticaux, ondulants et parallèles, modelés avec une sincérité voisine de la naïveté. Entre les plis de cette robe et les plis des tuniques du plus beau temps de l'art grec, la similitude est grande. C'est ainsi que les œuvres de premier ordre, quelles que soient les différences de temps, de lieux, d'idées et de style qui les séparent, ont une parenté qui les rapproche.

LÉONARD DE VINCI

(1452-1519)

PORTRAIT DE MONA LISA



Rien de plus travaillé, de plus fouillé, de plus limpide et de plus impénétrable à la fois que cette peinture. Rien n'y est indifférent, rien n'y est donné au hasard. Depuis la tête jusqu'aux accessoires en apparence les plus insignifiants, tout relève du plus grand art. La science y est partout, et partout se dérobe. Plus on étudie le portrait de la Joconde et plus on y découvre. On a beau le regarder longtemps et le regarder encore, on ne peut le pénétrer jusqu'au fond. Ainsi que le dit Vasari, les chairs paraissent modelées avec de la vraie chair. Elles en ont la souplesse, la solidité, le mouvement et la vie. Pas un muscle dont les nerfs soient absents, pas une fibre où le sang ne circule. Et tout ce que le peintre a déployé là de science et d'habileté s'enveloppe d'ombres imprégnées de lumière, semble se cacher sous l'accumulation du clair-obscur; mais, à travers cette obscurité transparente, les moindres minuties apparaissent avec un relief et une clarté extraordinaires. Cependant, ce n'est plus guère qu'une grisaille, les dessous d'une peinture que le temps et les nettoyages ont dépouillé de sa fleur[1]. Mais telle a été la puissance du pinceau de Léonard, que le charme et la grâce n'en sont pas moins restés, avec quelque chose d'étrange et de mystérieux qui peut-être ajoute encore à la beauté. Que devait être ce portrait quand il était paré de ses colorations primitives? Léonard y avait fourni toutes les preuves capables de rendre son enseignement parlant. Tout ce qu'il dit dans ses *Traités* sur la perspective aérienne, sur la fluidité des contours et sur la dégradation de l'ombre et de la lumière, il le prouve dans ce tableau. Le relief, la morbidesse et le *sfumato*, qu'il préconise comme les lois fondamentales de son art, il les fait ici toucher du doigt[2]. L'état même de dégradation de cette peinture met à nu le procédé du maître. On voit là jusqu'à quel point Léonard poussait son ébauche, accumulant sur elle ombre sur ombre et lumière sur lumière à l'aide de couleurs noires et brunes, faisant de ses dessous un tableau véritable qu'il poussait jusqu'à la perfection, pour le terminer ensuite au moyen de glacis légèrement colorés. Quand le modelé ou la forme intérieure, c'est-à-dire la dispensation de la lumière et de l'ombre, est traité avec une telle intelligence et une telle profondeur de vérité, le contour ou la forme extérieure devient insaisissable. Jamais ces deux formes, qui à vrai dire n'en font qu'une, n'ont été mieux confon

1. Un peu de couleur rose, à peine visible, subsiste encore sur les lèvres, à la partie supérieure des joues et sur la poitrine. Les mains ont conservé aussi quelque chose de leur coloration.
2. Vasari, t. IV, p. 30.

dues que dans ce portrait. Quelle leçon Léonard donne ici à tous les peintres! L'école milanaise n'est-elle pas contenue tout entière dans ce tableau? Les plus grands Florentins de la grande Renaissance, Fra Bartolommeo, André del Sarte, Pontormo, Franciabigio, ne lui ont-ils pas beaucoup emprunté? Corrège lui-même n'est-il pas venu s'instruire en le regardant?... Quant à Vasari, si peu bienveillant qu'il soit pour Léonard, il est complètement désarmé en présence de ce portrait. Oubliant les anciennes rancunes d'école, il s'exalte; son admiration déborde, et elle irait jusqu'à l'exagération, s'il était possible d'exagérer l'éloge en présence d'un aussi incomparable chef-d'œuvre. « Qui veut savoir, écrit-il en commençant sa description, jusqu'où l'art de peindre peut s'élever dans l'imitation de la nature, le comprendra facilement en examinant ce tableau... » Plus il le regarde, plus il perd pied en le regardant. Et il termine ainsi : « On peut dire avec vérité que l'artiste le plus habile doit trembler et reculer devant l'imitation d'une pareille peinture. »

La Joconde respire à tel point le bonheur de vivre qu'elle en est rayonnante, on pourrait presque dire triomphante. Vasari raconte que « Léonard l'entourait de musiciens, de chanteurs et de bouffons pendant qu'il la peignait, afin d'éloigner d'elle la fatigue et l'ennui qui s'emparent si souvent des modèles[1] ». Tout lui était bon pour s'attarder en sa présence. S'il mit quatre ans à faire ce portrait, que même il n'acheva pas, n'est-ce pas que son pinceau fut complice de son cœur? La Joconde prit tellement possession de Léonard, qu'on croit la reconnaître dans la plupart des ouvrages qu'il peignit depuis lors[2]. A force de la regarder, il l'a vue se transfigurer dans un de ces agrandissements qui remplissent bien loin l'horizon jusqu'au ciel. Aussi a-t-il voulu, pour fond à ce portrait, un plein air dans lequel il a haussé la nature au niveau de son imagination. Derrière une balustrade de pierre en avant de laquelle est placée

1. Vasari, t. IV, p. 40.

2. Notamment dans la femme à demi couchée, presque nue, que possédait jadis la Galerie d'Orléans (Cette peinture a été découverte sous un badigeonnage grossier ordonné par le fils du Régent.). On retrouverait aussi la Joconde, mais transfigurée cette fois, dans la Vierge de la *Sainte Anne* et jusque dans le *Saint Jean-Baptiste*. Ces rapprochements, toutefois, sont trop arbitraires pour qu'on puisse fonder sur eux la moindre certitude. On est, d'ailleurs, dépourvu de tout renseignement au sujet de la Joconde. M. Richter, infatigable dans ses recherches, n'a pas pu trouver, parmi les papiers de Léonard, le moindre document relatif au portrait de Mona Lisa. — Le Musée Britannique possède l'unique exemplaire connu d'une gravure sur cuivre d'un *Portrait de jeune femme*, qui, d'après certains historiens (Passavant, le marquis d'Adda, etc.), serait celui de la

la figure, s'étend un paysage où la réalité se fond au milieu des lointains mystérieux. On aperçoit, à gauche, une route frayée à travers une terre verdoyante, tandis qu'à droite serpente un torrent, se déversant dans un lac bleu, coupé de roches d'un bleu plus intense encore, qui vont se perdre au milieu de pics en forme d'aiguilles, dont les cimes couvertes de neiges se fondent avec le ciel[1]. Ces lointains azurés n'avaient-ils pas été décrits, plus d'un siècle auparavant, par Pétrarque et par Boccace? Dante lui-même n'avait-il pas hanté ces abîmes où tourbillonne la tempête? Et la Joconde, éclairée du reflet de ces horizons insondables, ne prend-elle pas quelque chose de plus impénétrable et de plus énigmatique encore? Elle n'a rien dit de son secret, et le peintre, après l'avoir si longtemps interrogée, a dû se déclarer vaincu. Elle a inspiré un chef-d'œuvre unique au monde, ne lui en demandons pas davantage.

Léonard, d'ailleurs, n'est-il pas lui-même le grand sphinx de la Renaissance? Que de questions lui ont été posées depuis quatre siècles, et qu'a-t-il répondu? Quelle étrange destinée que la sienne! Comblé de toutes les faveurs, il a été témoin de tous les écroulements. De lui presque tout a péri, et, grâce à de rares épaves échappées à sa propre ruine, il apparaît en tout démesurément grand. Savant, tous les problèmes ont tenté son ambition; il a eu sur eux d'étonnantes clartés, mais n'a définitivement attaché son nom à aucune solution scientifique. Sculpteur, il a entrepris quelque chose de colossal : le monument de François Sforza, l'œuvre capitale de sa vie, était à la fois l'apologie de la tyrannie italienne et l'effort suprême du quinzième siècle; sous ses yeux, cet énorme travail a été réduit en poussière. Peintre enfin, les ouvrages qui devaient surtout fonder sa renommée ont aussi disparu;

Joconde, gravé par Léonard lui-même. La fermeté du contour, la coiffure, la physionomie, le costume, tout trahirait en effet, dans cette gravure, l'esprit et la main de Léonard. Quant à la Joconde, nous avons peine à la reconnaître dans cette estampe. Ce profil, sec et froid dans sa régularité, n'a rien qui nous rappelle la morbidesse, la mobile et insaisissable expression du portrait du Louvre. (Voyez, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, première période, t. XXV, p. 139, le remarquable travail du marquis d'Adda : *la Gravure milanaise et Passavant*.)

1. On a tout fouillé, tout analysé autour de Léonard, qui n'en reste pas moins encore, nous l'avons dit, entouré d'obscurité. Dans les rochers qui servent de fond à la *Joconde* et à plusieurs autres de ses tableaux, on a reconnu la forme particulière et la cristallisation spéciale des roches du *Frioul*, de cette partie italienne du Tyrol autrichien qu'on appelle le pays des dolomites. Léonard, durant le long séjour qu'il avait fait dans le nord de la Péninsule, avait visité et étudié ces contrées (ses propres écrits en font foi), et en avait gardé une profonde impression. M. Uzielli, dans les beaux travaux qu'il a consacrés à Léonard, a très judicieusement consigné cette observation.

la *Cène* n'est plus qu'une ombre et la *Bataille d'Anghiari* qu'un souvenir. En dehors de la grande page religieuse du couvent des Grâces, une des plus nobles qu'ait écrites la main d'un peintre, et de la manifestation patriotique du Palais-Vieux, une des plus entraînantes qu'un artiste ait jamais osées, il ne subsiste presque rien qu'on ne lui conteste. Chaque jour on tente de lui arracher un lambeau de ce qui lui restait encore. Un seul de ses tableaux a été, est et restera inattaquable, le *Portrait de Mona Lisa*. Devant lui, toutes les contradictions s'accordent en une admiration commune. Si Léonard de Vinci a conquis l'immortalité, c'est par la conception supérieure qu'il a eue de la beauté. Ne serait-ce pas là le mot de l'énigme?

Le *Portrait de Mona Lisa* est le plus précieux des dons que François Ier ait faits à la galerie du Louvre. Depuis le moment où il fut peint jusqu'à nos jours, on peut le suivre, sans le perdre de vue un seul intant. Léonard l'exécute de 1500 à 1504, et c'est lui-même qui l'achète à Florence, moyennant 4,000 écus d'or (environ 45,000 francs), pour le compte du roi de France. Ce portrait entre dans le *Cabinet doré* de Fontainebleau, où le père Dan le trouve encore en 1642. Louis XIV le transporte à Versailles, où Bailly le signale dans la *Petite Galerie du Roy* en 1709[1]. La Révolution le fait venir à Paris et le place au Musée National. De nos jours enfin il prend, dans le *Salon carré*, la place qu'il occupe aujourd'hui. Parmi les ruines qui se sont faites autour de Léonard, la *Joconde* permet encore de prendre la mesure de ce grand homme. Cette peinture suffirait à elle seule pour imprimer à notre musée une incomparable marque. Si le Louvre était en feu et qu'on n'en pût sauver qu'un tableau, c'est vers celui-là qu'il faudrait courir.

1. Voici la description de Bailly dans son *Inventaire* de 1709 : « Un tableau représentant le portrait de la Joconde. Figure comme nature. Ayant de hauteur deux pieds quatre pouces, sur dix-neuf pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Petite Galerie du Roy. » Cette peinture est encore sur son ancien panneau. Elle a malheureusement subi des nettoyages et de fâcheuses restaurations. Sa beauté, néanmoins, triomphe encore. On en connaît de nombreuses copies : celles du Musée de Madrid, de la Galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, de la Pinacothèque de Munich, etc. Elles se distinguent du tableau orginal, soit par le fond, soit par le costume, soit même par l'absence de costume; elles en diffèrent surtout par la beauté.

FRA BARTOLOMMEO.

En quittant les escarpements où nous a conduit Léonard, nous redescendons dans des contrées d'un abord plus facile, sur les coteaux riants et fleuris où l'on se plaît à vivre. On y est moins près du sublime, mais plus à portée de ce qui est aimable. Les régions que nous traversions tout à l'heure étonnaient par leur grandeur, avaient même quelque chose de troublant pour la raison commune. En plein épanouissement de Renaissance, des maîtres exclusivement florentins vont nous ramener au cœur du vrai pays toscan, dans un de ces milieux où chante l'harmonie, et dans un des cadres les mieux appropriés à la mesure de l'homme.

Fra Bartolommeo[1] est un des premiers qui nous attirent dans cette voie reposante. On ne le voit pas dans le *Salon carré*, et, quoiqu'il ne soit pas un maître souverain, on aimerait à l'y rencontrer, ne fût-ce qu'à titre temporaire. On sent, dans ses peintures, l'influence de Léonard et de Raphaël, celle aussi des grands Vénitiens contemporains, dominée par un accent particulier qui est bien à lui. C'est Léonard qui lui a enseigné cet art consommé de la dégradation de l'ombre et de la lumière, c'est Raphaël qui lui a communiqué ce sentiment exquis de la grâce, et c'est de Venise qu'il a rapporté cette couleur harmonieuse et chaude qui est un de ses grands charmes; mais c'est de lui-même qu'il a tiré l'enchantement particulier qui caractérise ses œuvres. Ayant vécu dans l'intimité de Savonarole, il revêtit l'habit de saint Dominique après le supplice du réformateur, jura de ne plus reprendre ses pinceaux, se tint parole durant qeulques années, puis se remit à la peinture et se surpassa, ce qui ne l'empêcha pas de rester un saint homme[2]. C'est en rêvant du ciel que le bon moine se reprit à l'art. Ce n'est pas lui qui aurait peint des Madones semblables à des nymphes, ni consenti à introduire dans le sanctuaire des courtisanes déguisées en Vierges. Ses Vierges à lui sont vierges, et ses saints

1. Baccio della Porta ou Bartolommeo del Fattorino, ou plus simplement *le Frate*. Né en 1475 à Savignano près Florence, mort en 1517. Élève de Cosimo Rosselli.

2. Il prit l'habit en 1500 et ne se remit à peindre qu'en 1506. Raphaël, qui était alors à Florence, ne fut pas étranger à cette détermination.

sont croyants : mais sa dévotion est aimable et sans prétention à la profondeur.

Le Mariage de sainte Catherine de Sienne[1]. — Voilà le tableau du *Frate* que nous souhaiterions voir à l'occasion dans notre Tribune nationale... La Vierge, assise sur un trône à baldaquin, soutient devant elle l'Enfant Jésus, qui remet l'anneau des fiançailles à sainte Catherine de Sienne agenouillée devant lui. Les témoins de cette union mystique sont : d'un côté (à gauche), saint Pierre, saint Vincent, saint Étienne; de l'autre côté (à droite), saint Barthélemy, accompagné de deux autres martyrs. Sur un arrière-plan, saint Dominique et saint François d'Assise s'embrassent avec effusion. Toutes ces figures sont vivantes d'une vie religieuse très intense et très douce à la fois. On les dirait revêtues d'un amour divin fort accessible à notre humanité. La Vierge sourit avec un bonheur respectueux et tendre. Le *Bambino*, avec les jolies fossettes imprimées dans sa chair rose, est adorable vis-à-vis de sa fiancée. L'ombre et la lumière enveloppent délicieusement les trois anges nus, qui se balancent sur leurs ailes au sommet du baldaquin. Les saints, dans leurs draperies harmonieuses, ont une attrayante sérénité. Les couleurs, riches et gaies partout, s'accordent et se fondent dans une mélodie reposante. L'école florentine n'avait pas encore entendu de semblables sonorités. Le *Frate* est là dans toute sa force. Ses draperies s'assouplissent et prennent une ampleur singulière. Sa couleur a l'éclat d'une fanfare et la douceur d'un cantique[2]. Une tendre émotion donne à cette peinture l'apparence d'une fête religieuse. Tout y chante avec suavité, et, avec quelque chose de traditionnel encore, tout y est moderne déjà. On y voit à nu l'âme du peintre, une âme tendre plutôt que forte, qui trouve la beauté dans le calme et le ravissement dans la prière.

Le *Mariage de sainte Catherine* fut peint en 1511 pour l'église de Saint-Marc. En 1512, la Seigneurie de Florence l'acheta trois cents ducats d'or pour l'offrir, non pas au roi de France comme le dit Vasari, mais à son ambassadeur, Jacques Hurault, évêque d'Autun, qui le donna au chapitre de sa cathédrale. La Révolution fit main basse sur lui et le plaça au musée des Petits-Augustins,

1. 65, c. V.; 57, c. T.; 154, c. S.

2. Voyez, sous la courtine verte du baldaquin : au premier plan, la robe de bure et le voile blanc de sainte Catherine, au centre, le manteau bleu et la robe glacée de belles laques carminées de la Vierge, à gauche, le manteau jaune de saint Pierre, à droite, la draperie verte de la jeune martyre.

d'où il passa au Louvre[1]. Les plus charmants souvenirs arrivent en foule devant ce tableau. On revoit le *Frate* dans les lieux les plus célèbres où ses tableaux sont allés témoigner en faveur de la Renaissance florentine[2], et, en songeant à la moisson de belles œuvres si abondamment répandue par lui pendant les dix dernières années de sa vie, on conviendra qu'il eût été fâcheux de ne pas laisser pénétrer jusqu'à nous dans le *Salon carré* le frais parfum de cette gerbe, dont les épis déjà mûrs sont entremêlés de fleurs si printanières encore.

ANDRÉ DEL SARTE.

André del Sarte[3] a trop d'importance comme peintre et tient une trop grande place dans les origines de notre galerie, pour qu'on ne l'ait pas mis à son rang dans le *Salon carré*. Ses contemporains voyaient en lui l'image de la perfection, en quoi ils se trompaient[4]. La perfection est quelque chose d'abstrait et d'absolu que l'humaine raison ne peut atteindre, ni même concevoir.

1. On lit sur la base du trône de la Vierge ORATE PRO PICTORE MDXI BARTOLOMEI FLOREN. OR. PRAE. Le Louvre possède, en outre, la *Salutation Angélique* par fra Bartolommeo, 64, c. V. ; 56, c. T. ; 1153, c. S. Ce tableau vient de la collection de François Ier. C'est aussi une charmante peinture. On voit, dans la chapelle de Saint-Ferjeux, à la cathédrale de Besançon, un très important tableau du Frate. C'est une *Vierge glorieuse* entourée d'anges et portée sur les nuées, tandis que, sur la terre, se tiennent saint Sébastien et saint Étienne, saint Bernard et saint Antoine, saint Jean-Baptiste et un donateur, Ferry Carondelet. Voir la très complète et très intéressante étude publiée sur Fra Bartolommeo par M. Gustave Gruyer dans la Collection des *Artistes célèbres*.

2. A Lucques d'abord, au Dôme et dans l'église de San Romano ; à Florence, à Saint Marc, à Santa-Maria-Nuova, à Pitti, aux Offices et à l'Académie des Beaux-Arts ; à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne ; à Rome, au Quirinal ; dans les galeries de Vienne, de Saint-Pétersbourg, de Londres, de Pansanger-house ; etc.

3. Andrea d'Agnolo, surnommé Andrea del Sarto. On ne sait d'où vient le nom de Vannucchi, qu'on lui a donné vers la fin du dix-septième siècle. Ce nom ne se trouve dans aucun acte authentique. Vasari fait naître André del Sarte vers 1478. Il se trompe de huit ans. C'est le 16 juillet 1486, à la 18e heure, que naquit Andrea d'Agnolo sur la paroisse de Santa-Maria-Novella, et c'est le 22 janvier 1531 qu'il mourut.

4. Vasari débute ainsi dans la vie d'André del Sarte : « Après un grand nombre d'artistes excellents, ceux-là par la couleur, ceux-là par le dessin, d'autres par l'invention, voici le très excellent André del Sarte, en qui la nature et l'art ont montré tout ce que peut donner la peinture comme dessin, comme couleur et comme invention. S'il avait eu l'âme plus fière et plus courageuse, il aurait été sans aucun doute incomparable. » (Vasari, t. V, p. 6.)

Elle n'est pas de ce monde. Ce qui en tient lieu pour le vulgaire est banal et voisin de l'ennui. Le véritable artiste l'entrevoit sous des formes tangibles, mais elle ne se livre pas plus à lui qu'au philosophe ou au poète. Nous avons vu Léonard se prendre corps à corps avec elle et retomber épuisé, comme Jacob dans sa lutte avec l'ange. C'est dans cet effort presque surhumain qu'est le grand intérêt de son œuvre. Et il en est de même pour tous les vrais hommes de génie. Eux seuls livrent ce combat inégal, et, dans chacune de leurs défaites, puisent de nouvelles forces. Quant aux autres, qui n'ont que du talent, — mettez-y même tout le talent du monde, — ils ne se risquent pas en semblables aventures; la correction leur donne l'illusion de la perfection, et cette illusion leur suffit. Leurs œuvres, engendrées sans douleur, sont dépourvues d'émotion; elles ont leurs admirateurs dans tous ceux qui ne pensent ni ne sentent, et Dieu sait si le nombre en est grand!

André del Sarte n'est pas parmi ces peintres toujours heureux et toujours satisfaits. Il vaut mieux que cela. S'il n'est pas au premier rang parmi les plus grands, il vient immédiatement après eux et même à côté d'eux. Par sa naissance, il appartient au quinzième siècle, et, par ses œuvres comme par son esprit, il est tout entier du seizième. Il fut un des peintres les mieux doués dans un pays et dans un temps où l'art était dans l'air et où tout le monde en vivait. Gio. Barile d'abord et Pietro di Cosimo ensuite, lui apprirent son métier; mais ce fut en étudiant Masaccio, Domenico Grillandajo, Léonard, Michel-Ange et Raphaël, qu'il apprit son art. Cet art, d'ailleurs, ne ressemble à celui de personne. André del Sarte, sans s'attarder dans les sentiers battus, prend, très jeune encore, possession de lui-même. Dès sa vingtième année, la renommée le désignait déjà[1]. Les fresques de la *Vie de saint Philippe Benizzi,* dans le petit cloître de l'Annonciation, datent de 1509; l'*Adoration des mages*, dans ce même cloître, est de 1511, et l'*Histoire de la Vierge* suit presque aussitôt. Puis viennent les fresques des Servites (1512-1513), celles du *Scalzo* (1514-1516)[2], et c'est en 1517 qu'il peint, pour les religieux de Saint-François *in via Pantaloni*, la *Vierge aux Harpies*, une des perles de la Tribune de Florence. 1518 est la date de son voyage en France.

1. En 1508, c'est à dire dès l'âge de vingt-deux ans, il est inscrit parmi les peintres *all'Arte de' Medici e Speziali.*

2. Ces peintures ne furent terminées qu'en 1526.

François I[er], qui avait déjà plusieurs peintures d'André del Sarte, voulut avoir en sa possession le peintre lui-même. Il était alors tout-puissant en Italie, et ses désirs étaient des ordres. André del Sarte, d'ailleurs, ne se fit pas prier. Ses compatriotes le comblaient d'éloges, mais ne le couvraient pas d'or, et il était besoigneux. Le moral, chez lui, était loin d'être à la hauteur du talent. Son caractère était sans dignité, sa volonté sans énergie, son âme sans fierté. Dès 1512, Lucrezia, femme de Bartolommeo del Fede, s'était emparée de lui et le possédait tout entier. Devenue veuve en 1513, elle l'épousa et l'enivra de sa beauté. On la reconnaît dès lors dans presque toutes les œuvres du peintre... André del Sarte arriva donc en France à la fin de mai 1518. Le roi le combla de présents, lui attribua une pension considérable et paya magnifiquement ses tableaux. Faveur et fortune, tout lui souriait, jamais il ne s'était senti plus en verve, et c'est dans ce moment d'heureuse expansion que subitement Lucrezia le rappelle. Les caprices de cette femme étaient pour lui des ordres. Il demanda au roi un congé et l'obtint, après avoir juré de revenir au bout de quelques mois. Il quitta la France en 1519, porteur d'une somme importante, que François I[er] lui confiait pour l'acquisition d'œuvres d'art en Italie; mais arrivé à Florence, il dissipa l'argent et ne revint pas. Bourrelé de remords et toujours gêné d'argent, traînant dès lors une vie misérable et sans considération, il ne put que payer d'un travail sans relâche la rançon de sa faute. Ses œuvres étaient toujours fort recherchées, quoique le trouble de sa conscience se reflétât souvent en elles... Il mourut misérablement de la peste à Florence le 22 janvier 1531, délaissé de tous, même de sa femme. La peur avait fait la solitude autour de lui... Pauvre grand artiste et pauvre faible cœur! Regardez son portrait peint par lui-même, considérez la tristesse du regard et la mélancolie de tous les traits, songez à l'œuvre si considérable accomplie dans une période d'activité si courte, et abandonnez-vous sans arrière-pensée à la poésie qui en émane. Vous accorderez alors à l'homme une grande pitié, à l'artiste une grande admiration.

LA SAINTE FAMILLE[1]. — François I[er] possédait deux tableaux d'André del Sarte : la *Sainte Famille*, qu'il avait achetée de marchands italiens, et la *Charité*, qu'André del Sarte avait peinte durant son séjour en France. Ces deux

1. 438. — V. 380. — T. 1515. — S.

tableaux ont eu tour à tour les honneurs du *Salon carré*, et ils les méritent l'un et l'autre. C'est à la *Sainte Famille* qu'on les rend aujourd'hui[1].

La Vierge, assise à terre, tient l'Enfant Jésus dans ses bras et le présente au petit saint Jean, debout devant sainte Élisabeth agenouillée; deux anges, aux ailes déployées, sont en extase derrière la Vierge. Ce tableau est remarquable par la combinaison savante des lignes et par la suavité de l'effet. Les six figures qui s'y trouvent réunies forment un concert, dont l'harmonie, un peu sourde, est délicieuse. Sur elles, malheureusement, le rayon divin ne luit pas. Le *Bambino* ne dépasse pas les limites de la vérité naturelle, et le saint Jean a dans son attitude quelque chose de hautain qui n'est pas séant. Quant à la Vierge, elle est belle sans doute, mais où est le sentiment de son humilité comme vierge et de sa dignité comme mère? Comment, d'ailleurs, pourrait-il y être? Ne reconnaît-on pas la femme du peintre, et le fait seul d'une pareille ressemblance, quand une transfiguration surhumaine n'intervient pas comme dans la Vierge de Saint-Sixte, n'exclut-il pas l'idée religieuse? Il en était ainsi de toutes les Vierges d'André del Sarte. Vasari le dit expressément à propos de la Vierge fameuse de la *Porta Pinti*, dont la beauté trouva grâce devant les mercenaires qui assiégeaient Florence en 1530[2]. On avait là le portrait frappant de Lucrezia del Fede. On le retrouve dans la fresque du cloître de l'Annunziata (*la Madonna del Sacco*), dans la *Vierge glorieuse* et dans les *Saintes Familles* du palais Pitti[3], dans la *Vierge* peinte pour Giovanni Borgherini, dans la *Madone de Sarzanna* au musée de Berlin, dans les *Madones* des Galeries de Madrid, de Saint-Pétersbourg, etc. C'est elle partout et tou-

1. Ce tableau est dans un assez bon état de conservation. Vasari parle d'une *Sainte Famille* que des marchands avaient achetée un prix fort modique et qu'ils revendirent à François Ier un prix cinq fois plus élevé. Il est probable que cette *Sainte Famille* est celle-là même que nous voyons dans le *Salon carré*. — Le Louvre possède encore une autre *Sainte Famille* d'André del Sarte, mais beaucoup moins belle et très mal conservée. (439, c. V.; 381, c. T.; 1516, c. S.) Cette Sainte Famille ne fit jamais partie du cabinet de Fontainebleau; elle n'est mentionnée ni par le Père Dan ni par Bailly, et paraît pour la première fois dans le *Catalogue raisonné des tableaux du Roy* par Lépicié en 1752. C'est donc par erreur que Bottari, dans son édition de Vasari, et Biadi, dans sa monographie d'André del Sarte, l'indiquent comme étant celle qu'acheta François Ier.

2. Cette fresque est maintenant détruite. On en trouve une copie aux Offices et une autre dans la galerie de Bridgewater.

3. La *Vierge glorieuse* avait été peinte pour le verrier Beccaccio da Gambossi. Les *Saintes Familles* furent exécutées pour Zenobi Bracci et pour Ottaviano Medici.

ANDRÉ DEL SARTE

(1487-1531)

SAINTE FAMILLE



jours elle. André del Sarte en était à tel point obsédé, il l'avait peinte tant et tant de fois, qu'il la peignait presque malgré lui, et que toutes ses têtes de femmes se ressemblaient, ou plutôt ressemblaient à sa propre femme. Quoi qu'il en soit, ne marchandons pas notre admiration à ces prétendues Vierges et tout particulièrement à notre *Sainte Famille*, car le charme en est grand.

C'est encore Lucrezia del Fede qu'on retrouve dans cette noble allégorie de la *Charité*, une des plus belles peintures du maître[1]. Une femme, assise sur un tertre, porte deux enfants dans ses bras : l'un lui prend le sein avec avidité; l'autre lui présente en souriant un bouquet; un troisième dort paisiblement à ses pieds, la tête appuyée sur un pan de sa robe. Que de grandeur et que de beauté dans cette jeune femme, que de souplesse et que de naturel dans les enfants qui l'accompagnent, que d'élégance dans le jet des draperies, quel calme dans le paysage! C'est comme une fête de toute la nature. Le ciel, l'air, les prairies, les lointains azurés, tout concourt à une harmonie d'ensemble en l'honneur de cette idée supérieure et divine qui, sous ce beau nom de *Charité*, contient et résume toutes les grâces de la création... Oh! le bel art! Quel régal et quelle douce volupté, sans trouble pour l'esprit, sans énervement pour les sens! Et le beau temps que celui où la peinture produisait de tels chefs-d'œuvre, sans plus d'effort que l'arbre donne ses fruits.

On a dit qu'André del Sarte était le Tibulle de l'école florentine[2], et c'est très bien dit. Sa peinture n'a rien d'épique, et notre *Sainte Famille*, nous l'avons vu, n'a rien de profondément religieux; mais elle a le naturel, la douceur et la grâce. André del Sarte, sous une apparence moderne et sous des dehors très indépendants, appartient encore à la tradition. Il est le continuateur et le dernier des grands Florentins. Comme eux il aime avec passion la nature; comme eux il a le don de la peindre et de la faire aimer; comme eux enfin il met en elle quelque chose de mélancolique, qui est un des caractères spécifiques de l'école.

1. 437. c. V.; 379. c. T.; 1514. c. S. On lit, à gauche, sur le fond : ANDREAS SARTUS FLORENTINUS ME. PINXIT. MDXVIII. Ce tableau fut un des premiers qu'on osa transporter de son panneau sur toile. L'opération fut faite en 1750 par Picault, sous la surveillance de C. Coypel. De nouvelles restaurations eurent lieu en l'an XI, et un nouveau rentoilage fut nécessaire en 1842. Tant d'opérations successives ont grandement endommagé la peinture. André del Sarte avait exécuté deux autres tableaux de la *Charité* : l'un pour Lucrezia del Fede ; l'autre pour un mercier de ses amis, nommé Andrea.

2. Lanzi, *Histoire de la peinture italienne*, tome I, p. 244.

FRANCIABIGIO (?)

Portrait d'Homme[1]. — Avant de quitter le pays toscan, nous avons à nous arrêter encore devant un portrait qui, sans nom d'auteur et sous la vague dénomination d'*École Italienne*, tient très dignement sa place au milieu des chefs-d'œuvre. On en a fait honneur, tantôt à l'école de Rome, tantôt à celle de Bologne et tantôt à celle de Venise. Nous n'hésitons pas à le rendre à l'école de Florence... Le personnage, un peu moins grand que nature, jeune encore, debout et coupé à mi-corps, est vêtu de noir, la tête tournée de trois quarts à droite, la main droite appuyée sur le poignet de la main gauche, dont l'avant-bras repose sur un socle de pierre. On dirait l'image de la mélancolie. La toque noire surmonte le front pâle et chargé de soucis. Les yeux, renfoncés dans leurs orbites, regardent devant eux comme dans un songe, et, de l'ombre qui les couvre, se dégage une ardeur singulière. Le nez est légèrement tombant. La bouche, aux lèvres minces, est triste. Les joues amaigries et soigneusement rasées, sont encadrées d'une longue chevelure brune, qui tombe jusque sur le cou. Toute la partie gauche de la face est plongée dans des ombres transparentes d'une tonalité puissante, tandis qu'une chaude lumière éclaire le côté opposé. Pour fond, un paysage aux lignes calmes et riantes, dont les horizons azurés se perdent dans un ciel limpide et clair, qui répand sur la terre avec abondance le bonheur et la vie. En présence de l'homme qui souffre et qui passe, la nature demeure dans son impassible sérénité. Le contraste est frappant, l'antithèse saisissante. Il est peu de peintures qui aient à ce degré l'éloquence et la poésie. Dessin, couleur, profondeur du sentiment intime, tout y semble d'un vrai maître. Cependant, aucun des grands noms qu'on a tenté de mettre au bas de cette peinture n'a pu s'y tenir.

On a d'abord écrit le nom de Raphaël. C'est sous ce nom que ce portrait est entré dans les collections de Louis XIV, et qu'il se trouvait encore, au milieu de notre siècle, dans la galerie du Louvre[2]. Quelque remarquable qu'il

1. 318, c. V.; 523, c. T; 1644, c. S.

2. Voir l'*Inventaire de Bailly* (1709), le *Catalogue de Lépicié* (1752), les catalogues de la Révolution, du premier Empire et de la Restauration. Voici ce que porte l'Inventaire de Bailly : « Un

soit, cependant, il est loin d'avoir la force et l'autorité des vrais portraits de Raphaël. Raphaël interprète la nature avec plus de clarté, dit les choses avec plus de franchise. Le vague et l'indétermination ne sont pas son fait. Sa main a une tout autre fermeté... M. Villot l'a très bien senti, et, dans sa Notice imprimée en 1851, il a renoncé à cette haute attribution. Mais en substituant le nom de Francia à celui de Raphaël, il s'est encore trompé. Francia, comme peintre, a une physionomie qui ne se retrouve nullement dans le sombre portrait du *Salon carré*. Francia est monotone dans sa manière de penser et plus monotone encore dans sa manière de dire. C'est un *quattrocentista* très obstiné dans sa routine, et sur lequel les influences du seizième siècle n'ont jamais eu de prise[1]. Il n'y a donc pas lieu de songer à lui en présence d'une œuvre animée à un très haut point du sentiment moderne... On a pris prétexte aussi de la vigueur du coloris pour songer à Giorgione ou à Sébastien del Piombo. Mais la couleur vénitienne a un tempérament particulier qu'il est impossible de retrouver dans cette peinture... Il est facile, au contraire, d'y reconnaître les qualités spéciales d'un groupe de peintres placé à ce point extrême où la Renaissance florentine, ayant fini de monter, ne peut plus que descendre. Parmi ces peintres, que j'appellerai les peintres de la dernière heure, quel est celui qu'il convient de nommer? André del Sarte domine d'une grande hauteur cette phalange, qui appartient encore au quinzième siècle par sa naissance, mais dont l'esprit contraste d'une façon frappante avec celui des *quattrocentisti*. Or, entre le portrait qui nous retient dans le *Salon carré* et les peintures d'André del Sarte, n'y a-t-il pas, sinon des ressemblances, au moins des affinités? Passons du maître à l'élève et regardons, à l'entrée de la *Grande-Galerie*, le *Portrait d'un graveur* par Pontormo[2] : la parenté n'est-elle pas encore plus manifeste? Il nous semble impossible de méconnaître, dans le peintre de notre portrait, un descendant direct de Léonard de Vinci, de Mariotto Albertinelli, de Piero di Cosimo et d'André del Sarte lui-même. Serrons de plus près la question : rappelons-nous les portraits peints par Franciabigio au palais Pitti ainsi que dans les galeries de Lon-

tableau de Raphaël représentant un portrait d'homme, ayant le bras appuyé sur une table. Figure de petite nature. Ayant de hauteur 16 pouces sur 22 pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Versailles. Cabinet des tableaux.

1. Né en 1450. Francia mourut en 1517.

2. Jacopo Carrucci del Pontormo [illegible] 1241. — Salon carré.

dres[1] et de Dresde[2], ne reconnaissons-nous pas, dans la main qui a exécuté ces portraits, la main qui a peint le portrait du *Salon carré?* Écrivons donc au bas de ce portrait : École Florentine, nous serons sûr de ne pas nous tromper; ajoutons-y le nom de Franciabigio, nous serons très probablement dans le vrai, nous aurons tout au moins pour nous les apparences de la vérité. Franciabigio était l'ami, le collaborateur et l'imitateur d'André del Sarte, avec lequel il travailla dans la cour de l'église des Servites et dans le cloître de la confrérie du *Scalzo*[3]. C'était un artiste de second plan, mais très sincère et très passionné pour son art, grand admirateur des vrais maîtres, comprenant la supériorité de ses émules, capable d'avoir lui-même, à l'occasion, de ces illuminations qui font croire au génie[4]. Le portrait au bas duquel nous proposons de mettre son nom en serait la preuve.

AGNOLO DI COSIMO.

Portrait d'un Sculpteur[5]. — C'est par le portrait que la belle Renaissance Florentine se survit à elle-même. Alors que la peinture religieuse avait perdu l'émotion et la peinture d'histoire la sincérité, la peinture de portraits gardait encore le respect de la nature et le culte de la vérité. Voici Agnolo di Cosimo, surnommé le Bronzino, le dernier des Florentins qui nous retienne encore en Toscane dans notre *Voyage autour du Salon carré*. Quand nous voyons, dans la *Grande Galerie* du Louvre, son *Christ apparaissant à Marie Madeleine*[6], nous pas-

1. N° 1035 du catalogue de la *National Gallery*.

2. N° 53 du catalogue de la Galerie royale de Dresde

3. C'est à lui que l'on doit, dans ce cloître, les fresques représentant : le *Précurseur prenant congé de son père Zacharie*, la *Rencontre du Précurseur avec la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph*.

4. On pourrait aussi, avec quelque vraisemblance, songer à Ridolfo Grillandajo devant cette peinture. On a voulu reconnaître également dans ce portrait la main de Domenico di Paris Alfani, un des condisciples de Raphaël à l'école de Pérugin. On a été jusqu'à nommer le graveur Marc-Antoine Raimondi. Rien n'autorise de telles suppositions. — Du temps de Bailly (1709), le panneau sur lequel est exécutée cette peinture avait 22 pouces de haut sur 16 de large (0m,59 sur 0m,42). Crozat indique les mêmes dimensions. Dans le cours du dix-huitième siècle ce panneau a été certainement agrandi, car Lépicié (1752) donne les dimensions actuelles qui sont de 0m,68 de haut. sur 0m,50 de large.

5. 94, c. V.; 87, c. T.; 1184, c. S.

6. 93, c. V.; 86, c. T.; 1183, c. S.

sons comme on passe devant quelque chose de faux et de ridicule; mais nous sommes en présence d'un de ses portraits — le *Portrait d'un sculpteur* — et il n'y a pas lieu de s'en sauver, tant s'en faut, car un vrai maître ne le renierait pas. Ce jeune homme debout, de trois-quarts à gauche, portant avec précaution dans ses bras la maquette qu'il vient d'ébaucher, conserve les allures du bon temps florentin. Sa jeunesse est aimable, sa beauté fière; sa tournure élégante. Le Bronzino, comme peintre de portraits, reste dans la bonne voie, se rattache aux saines traditions, se souvient des leçons de Pontormo et des exemples d'André del Sarte. Les portraits de Côme Ier, son seigneur et maître, et de plusieurs autres Médicis, ses protecteurs, des Panciatichi, d'Éléonore de Tolède, etc., forment une galerie, dans laquelle revit avec noblesse l'Italie dégénérée. Ce monde, où des tyrans abominables régnaient sur des courtisans scélérats, donne encore, sous le pinceau du Bronzino, le change de la fierté, l'illusion de la grandeur. Mais, dès que le même peintre veut monter dans les hautes sphères de l'art, son esprit et sa main s'égarent à la fois : il ne dit plus rien qu'avec emphase; il prend la déclamation pour de l'éloquence et la contorsion pour de la force; il oublie ses vrais maîtres et se lance, à la suite de Michel-Ange, dans des régions où son vol ne peut être que celui d'Icare. Après Agnolo di Cosimo, Florence n'a plus rien qui nous retienne.

ROME ET L'ÉTAT DE L'ÉGLISE

Pour aller de Florence à Rome, nous passerons par l'Ombrie, afin d'y voir, dans son berceau, l'école qui devait être un jour en Italie le centre et le lien de toutes les écoles. Florence avait tiré de son génie les éléments de sa propre Renaissance et de la Renaissance italienne tout entière. Ainsi que Dante avait donné à l'Italie sa langue parlée, Giotto lui avait donné sa langue pittoresque. Ce ne fut ensuite, de ville à ville et d'État à État, qu'une affaire d'accent et de prononciation; le fond partout resta le même. Les peintres primitifs de l'École Romaine se rattachent surtout à Jean de Fiesole. C'est sur ce rameau mystique de la grande famille de Giotto qu'a été prise la greffe d'où sont sortis, au centre de l'Apennin, les maîtres les plus fervents du quinzième siècle. C'est dans l'Ombrie, au milieu de cette atmosphère lumineuse et douce dont les artistes vivaient et dont ils enveloppaient leurs œuvres, que surgirent des légions d'âmes voyantes assez belles pour embellir la nature et s'élever au delà.

Le premier de tous, par droit d'ancienneté et par droit de célébrité aussi, est Gentile da Fabriano. Regardons dans la *Salle des Sept Mètres,* voisine du *Salon carré*, nous y verrons deux de ses tableaux : la *Présentation au Temple*[1] et la *Vierge* tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui bénit Pandolfo Malatesta, seigneur de Rimini[2]. Devant la douceur de ces peintures, dont le faire est précieux à l'excès, on oublie les gaucheries de la main et les inexpériences du

1. 202 (V.) — 170 (T.) — 1278 (S.)

2. 171 (T.) — 1279 (S.). Sur le nimbe de la Vierge est l'inscription suivante deux fois répétée : AVE MATER REGINA MUNDI

pinceau : on se laisse aller même jusqu'à les aimer. Les paroles à peine articulées de l'enfant n'ont-elles pas un charme qui va droit au cœur de l'homme ? L'image, d'ailleurs, est forcée. Gentile de Fabriano, auquel ses rivaux eux-mêmes avaient décerné le titre de *magister magistrorum*[1], savait que les visions de l'âme, dès qu'elles prennent un corps, sont soumises aux règles de la science et aux conditions de la beauté. A Venise, à Brescia, à Florence, à Sienne, à Rome, à Rimini, à Bari, à Città di Castello, à Pérouse, à Agobbio, à Fabriano, à Urbin, partout où ses pieuses rêveries étaient venues le visiter, partout il les avait transcrites par le dessin en respectant les droits de la nature, dans la limite de ses forces et des forces de son temps. Pandolfo Malatesta s'était déclaré son protecteur, le pape Martin V avait voulu l'avoir pour client, et la république de Venise lui avait accordé le droit de porter la toge patricienne[2]. Jacopo Bellini s'était remis à l'école devant ses œuvres ; et Roger de Bruges, qui était venu passer à Rome l'année sainte[3], l'avait reconnu comme le premier peintre de l'Italie. Les tableaux de lui que nous voyons au Louvre ne permettent pas sans doute de le juger, mais n'en suffisent pas moins pour le faire aimer. Voilà donc, dès le commencement du quinzième siècle, les origines de cette école qui, après cent ans d'efforts, viendra s'épanouir à Rome, grâce au génie du plus grand des peintres.

Un autre *quattrocentista* ombrien, dont l'influence fut considérable et dont les œuvres sont d'une extrême rareté, est Pietro della Francesca. Partout où il paraît, il frappe par sa physionomie. Malheureusement, on ne le rencontre pas au Louvre[4]. C'est une lacune grave pour notre musée... Borgo San Sepolcro[5], qui fut donné aux Florentins en 1440 par le pape Eugène IV, appartenait au Saint-Siège en 1398, quand Pietro y vint au monde. Fils naturel d'une pauvre fille lâchement abandonnée, il fit respecter sa mère et voulut porter son nom, qu'il rendit célèbre. Il s'appela Pietro della Francesca, Pierre fils de Françoise.

1. Ce titre lui fut donné après qu'il eut peint la Madone de la cathédrale d'Orvieto.

2. Il avait peint à Venise les fresques de la salle du Grand-Conseil, qui furent détruites dans l'incendie du palais ducal en 1574.

3. L'année du jubilé de 1450.

4. La *Galerie nationale* de Londres possède de lui deux portraits et un tableau (n° 758 et 908). — La *Galerie Poldo Pezzoli*, à Milan, contient aussi un beau portrait de ce peintre. Pour trouver Pietro della Francesca, à Paris, c'est chez M. le duc de la Trémoille qu'il faut aller. On y voit un précieux portrait de ce peintre.

5. Situé sur les confins de la Toscane.

Passionné pour la science, mais toujours ému devant la nature, il sut rester peintre tout en devenant géomètre. Guidobaldo di Montefeltro l'accueillit et le retint à Urbin, où il laissa nombre de preuves de son génie. Nicolas V le réclama pour le Vatican, où il peignit des fresques pour lesquelles Raphaël en vain demanda grâce[1]. Les religieuses de Saint-Antoine l'appelèrent ensuite à Pérouse[2], et il revint enfin à Borgo-San-Sepolcro pour y peindre Notre-Dame de la Miséricorde[3]. Voilà un des maîtres primitifs de l'État romain qui est le digne contemporain de Masaccio et de Mantegna. Il en sut moins long qu'eux sans doute sur le monde extérieur; mais il eut peut-être sur le monde intérieur des idées plus hautes. — Fra Carnevale (Bartholommeo Corradini), dont les figures nobles et gracieuses étaient tenues en si haute estime par Bramante et par Raphaël, manque aussi à notre musée. — Giovianni Santi lui fait défaut davantage encore[4]. — Urbin ne nous ayant rien donné des œuvres de ces maîtres, transportons-nous un moment à Foligno, où vivait, en 1470, Niccolò Alunno, que Vasari qualifie d'*excellent*. Au dire des contemporains, sous le pinceau d'Alunno, l'amour divin débordait de l'âme des saints. Il est impossible d'apprécier ce maître d'après le gradin d'autel que nous voyons au Louvre[5]. Ce n'est là, d'ailleurs, que l'épave d'une vaste décoration. C'est dans les galeries du Vatican[6], de Brera[7], de Bologne[8], et surtout dans les églises de Deruta[9],

1. Ces fresques étaient dans la *Salle d'Héliodore*. Jules II les fit jeter bas pour faire place à celles de Raphaël. Elles contenaient une foule de portraits dont la perte est irréparable pour l'histoire, ceux entre autres de Niccolà Fortebraccio, du roi de France Charles VIII, d'Antonio Colonna, de Francesco Carmagnola, de Giovanni Vitellesco, du cardinal Bessarion, etc. Raphaël les fit copier, et ce fut Jules Romain qui hérita de ces copies. Que sont-elles devenues?

2. Il exécuta pour ce couvent une Madone entourée de saints.

3. Cette peinture, exécutée à *tempera*, appartient à la petite église de l'hôpital de Borgo-San-Sepolcro.

4. Voir sur Giovanni Santi : *les Vierges de Raphael et l'Iconographie de la Vierge*, tome I, p. 413 et suivantes.

5. (H. 31 c. ; L. 23 c. (P., 1120 ; c. S.) — Les six compartiments de cette prédelle contiennent un cartel, porté par deux anges, sur lequel est écrit le nom de la donatrice, Brisida, et cinq scènes tirées de la Passion : *le Christ au jardin des Oliviers, la Flagellation, le Christ montant au Calvaire, le Crucifiement, Nicodème et Joseph d'Arimathie.*

6. Le *Couronnement de la Vierge.*

7. (La *Madone* (1465).

8. L'Annonciation ; la *Vierge glorieuse*, panneau peint sur les deux faces (1482).

9. Dans l'église des Franciscains. C'est un des premiers ouvrages d'Alunno. Il représente une *Vierge glorieuse*, avec saint François, saint Bernardin et un donateur (Johannes Rubens).

de Castel-San-Severino[1], de Gualdo[2], d'Arcevia[3], de Nocera[4], de Foligno[5], de Pérouse[6] et d'Assise, qu'il faut aller pour comprendre ce vieux maître.

Pérouse évoque aussi le souvenir de Bartolommeo Caporali[7], de Fiorenzo di Lorenzo[8], de Benedetto Buonfiglio[9], etc. Ces peintres primitifs manquent au Louvre. Il faudrait les connaître, cependant, pour se rendre compte de cette primitive école ombrienne, bien naïve et bien touchante assurément, mais qui en était encore aux éléments, quand Florence n'avait presque plus rien à apprendre déjà... Voici enfin Pietro Perugino, de son vrai nom Pietro Vannucci, qui s'empare du mysticisme pittoresque vaguement répandu sur tout le territoire de l'Ombrie, s'y installe comme dans son propre domaine, et lui donne une véritable force de pénétration. L'École Romaine, en possession dès lors du caractère sacerdotal qui convenait aux États de l'Église, prend son rang parmi les écoles de la Péninsule.

PIETRO PERUGINO.

La Vierge et l'Enfant Jésus[10]. — C'est avec son charme le plus pur qu'apparaît Pérugin dans le *Salon carré* du Louvre... Au milieu d'un *atrium* dallé de marbre et entouré d'un mur d'appui assez bas pour ne rien cacher de la campagne, la Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant divin qui nous bénit. A gauche, sainte Rose porte un vase de cristal et une branche de rosier. A

1. Vierge glorieuse.
2. Dans l'église de San Francesco.
3. Dans l'hôpital de cette ville. Tableau daté 1482.
4. Dans la principale église de Nocera.
5. Dans l'église de San Niccolò.
6. Dans l'église de Santa-Maria-Nuova.
7. Ses Madones, dont la dévotion du quinzième siècle se contentait, nous semblent bien insignifiantes.
8. Ce peintre relève de Jean de Fiesole, mais se rattache plus directement à Benozzo Gozzoli. C'est un des précurseurs immédiats de Pérugin. Voir son tableau de l'église de Saint-François.
9. Voir ses tableaux dans la galerie de l'Académie, à Pérouse.
10. 442, c. V.; 426, c. J.; 1564, c. S. — Ce tableau fut acquis à la Haye, en 1850, moyennant 23.500 florins (53.202 francs), à la vente de la Galerie du roi de Hollande.

droite, sainte Catherine d'Alexandrie tient un livre et une palme. Deux anges sont en prière sur le second plan. Au fond, un paysage aux lignes calmes et recueillies complète l'esprit du tableau... Tout est d'une grâce pénétrante dans cette peinture. Les anges sont comme enveloppés d'une volupté chaste. Les saintes ne voient rien des choses du dehors; leurs yeux plongent dans les profondeurs mystérieuses et y trouvent de surhumaines clartés. Quant à la Mère du Verbe, elle exerce sur l'âme du spectateur une irrésistible attraction. Sa physionomie est limpide et pour ainsi dire transparente; ses yeux, dont le regard se perd dans l'immensité des mondes invisibles, sont d'une infinie douceur d'expression; son front est haut et large, son nez finement dessiné, sa bouche petite et chaste, l'ovale de son visage délicat et pur; ses cheveux blonds, séparés en bandeaux au sommet de la tête, descendent en boucles dorées de chaque côté des joues; le voile, la double tunique, les rares bijoux qui enrichissent le costume, ont une telle convenance d'adaptation avec la figure qui les porte, qu'ils semblent faire partie de cette figure même. La raison s'épuise à pénétrer le secret de cette beauté mystique, et n'y peut parvenir. On s'arrête, rempli de respect, en présence du mystère... Voilà le germe précieux, qui, déposé par Pérugin dans l'âme de Raphaël, allait se développer, pour s'épanouir à Rome dans des conditions uniques de grandeur et d'universalité.

Ce tableau appartient à la période d'activité la plus féconde de la vie du maître. Né en 1446 à Città-della-Pieve, Pérugin était dans toute sa force, vers l'âge de trente-cinq ans, et produisait ses plus belles œuvres entre 1480 et 1500. On pense qu'il avait reçu les leçons de Niccolò Alunno à Foligno et de Benedetto Buonfiglio à Pérouse, qu'il avait travaillé ensuite à Arezzo sous la direction de Pietro della Francesca, et que ses preuves étaient faites comme peintre quand il entra dans l'école de Verrocchio, à Florence. Il y arrivait avec une manière de peindre qui lui constituait une supériorité. La peinture à l'huile, dont les Florentins faisaient peu d'usage encore, n'avait plus de secrets pour lui, et les effets heureux qu'il en obtenait étaient de nature à lever tous les doutes. La fresque devait rester le moyen par excellence de la peinture murale, mais, pour les tableaux qui se pouvaient peindre à l'atelier, la *détrempe* et la *tempera* allaient être de plus en plus délaissées. Grâce à la souplesse et à l'habileté de son pinceau, Pietro Vannucci conquit une prompte renommée. La limpidité de son coloris était en parfait accord avec la pureté de ses concep-

PÉRUGIN

(1446-1524)

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS



tions religieuses. Ses paysages, surtout, avec leurs lointains azurés, se montraient sous un jour « dont on n'avait pas encore vu la lumière[1] ». Sa réputation étant parvenue jusqu'à Rome, Sixte IV l'appela en 1480 pour lui confier les plus importantes des fresques de la chapelle du Vatican, et durant une dizaine d'années ce travail absorba la plus grande partie de son temps[2]. Puis, de 1490 à 1500, vient une succession d'œuvres admirables : la *Naissance du Christ* de la villa Albani (1491)[3]; la *Madone de Saint-Dominique*, à Fiesole, (1492)[4]; la *Vierge de la famille Roncadelli*[5] et le *Portrait du peintre par lui-même* (1494)[6]; l'*Ascension du Christ*[7] et la *Déposition de croix*[8] (1495); le *Mariage de la Vierge* (1496)[9]; la *Vierge de Santa-Maria-Nuova*, à Fano (1497)[10]; la *Vierge de Saint-Dominique*, à Pérouse (1498)[11]; l'*Assomption* du couvent de Vallombrosa[12] et les fresques du *Cambio* de Pérouse (1500). La *Vierge du Salon carré* peut aller de pair avec ces peintures.

Vers 1504, la sève était épuisée. Pérugin, malheureusement pour sa gloire, ne mourut qu'en 1524, et, durant les vingt dernières années de sa vie, il ne fit que répéter ses anciens tableaux, sans y mettre l'accent qu'il y avait mis jusque-là. Ses peintures n'exprimèrent plus dès lors qu'une ferveur de commande; la foi semblait s'en être retirée. Les *quattrocentisti* florentins avaient été émus jadis et par conséquent désarmés devant les ouvrages de Pietro Vannucci; la grâce de ses têtes juvéniles les avait forcés à saluer en lui un maître. Mais

1. Vasari, Vita di Pietro Perugino, t. III, p. 565 à 625.

2. On voit encore, sur un des murs latéraux, le *Baptême du Christ* et le *Christ donnant à saint Pierre les clefs de l'Église*. Quant aux trois autres fresques de Pérugin que Paul III fit abattre pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange, elles représentaient : au centre, l'*Assomption de la Vierge*; à gauche, *Moïse sauvé des eaux*; à droite, la *Naissance du Christ*.

3. Ce tableau est signé; et il est daté 1491, et non 1481, comme le dit Rumohr dans ses *Ricerche Italiane*, II, p. 941).

4. Ce tableau, daté et signé, est dans la Galerie des Offices à Florence.

5. Signé et daté sur le gradin du trône. Saint Augustin et saint Jacques sont aux côtés de la Vierge. Ce tableau, dont l'*Anonimo Morelliano* parla le premier, fut peint pour la chapelle des Roncadelli dans l'église de Saint-Augustin, à Crémone. Emporté en France, il revint en Italie en 1815.

6. Ce portrait est à la Galerie des Offices.

7. Peinte pour l'église Saint-Pierre, à Pérouse. Elle est au Musée de Lyon.

8. Jadis dans l'église Sainte-Claire, à Florence. Actuellement à la Galerie Pitti.

9. Peint pour le dôme de Pérouse. Se trouve au Musée de Caen.

10. Une des œuvres importantes du maître. (Vasari, t. III, p. 587.)

11. Dans la chapelle de la Confrérie de Saint-Pierre-Martyr.

12. Dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence.

vingt-cinq ou trente ans s'étaient passés depuis lors, et un art nouveau avait surgi, auquel le chef de l'École de Pérouse demeurait étranger. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, entraînaient avec eux les générations nouvelles, et Pérugin se confinait avec obstination dans le passé. Il fermait les yeux à la lumière qui rayonnait du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, des *Stanze* du Vatican et des voûtes de la chapelle Sixtine. Il n'avait plus rien à dire et il parlait toujours, compromettant par d'insignifiants bavardages les belles et bonnes choses qu'il avait si bien dites autrefois. Oublions donc la fin de cette existence, qui avait été féconde pendant de longs jours. L'intensité du sentiment religieux est incontestable dans les œuvres de Pérugin. La foi, cependant, s'était singulièrement attiédie parmi ses contemporains. Savonarole ne proclamait-il pas qu'il n'y avait pas plus de dix justes dans Florence? Le demi-scepticisme et la demi-indifférence des premiers humanistes de la Renaissance étaient presque devenus de l'indifférence et du scepticisme pour les humanistes à outrance de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième. D'année en année la culture savante faisait baisser la foi. Les lettrés du temps de Pérugin, sans être des impies, étaient déjà des philosophes : « Celui qui se conduit bien et qui agit d'après la loi naturelle entrera au Ciel, à quelque peuple qu'il appartienne. » Ainsi parle Galeotto Marzio, un des maîtres de Sixte IV. La conscience religieuse de Pérugin a-t-elle eu quelque chose de cette largeur de vue? On ne sait, mais à coup sûr ses peintures ne s'en ressentent pas. Dans un temps porté vers l'idolâtrie, elles font triompher l'idée chrétienne. Les détracteurs de Pietro Vannucci ont affirmé qu'il peignait uniquement par spéculation, nullement par conviction. Qui donc a droit de scruter ainsi les intentions et les cœurs? Pourquoi Pérugin n'aurait-il pas été sincère? L'artiste, en définitive, ne vaut que par ses œuvres. Les peintures du bon temps de Pérugin élèvent l'âme. On se sent meilleur et plus pur en les regardant. Si Pietro Vannucci ne fut pas un saint, la plupart de ses tableaux respirent la sainteté. La *Vierge* que nous venons de voir dans le *Salon carré* du Louvre en est l'irrécusable preuve.

LE RAPHAEL

DE M. MORRIS MOORE.

Apollon et Marsyas. — Quand la Renaissance italienne vous conduit dans le domaine de Saint-Pierre à la fin du quinzième siècle ou dans les premières années du seizième, vous rencontrez, sur le territoire ombrien, des routes entre-croisées au milieu desquelles l'orientation est souvent difficile. Vous croyez par instants toucher les plus hautes cimes, et vous sentez en même temps l'obstacle qui vous tient à distance. C'est au milieu de ces mirages que se montre, comme une sorte de Sphinx, le tableau d'*Apollon et Marsyas*. Est-ce le nom de Raphaël qu'il faut mettre au bas de cette peinture, ou n'est-ce encore que celui d'un de ses précurseurs immédiats? C'est là qu'est le mystère... Il fut un temps — il y a de cela plus de trente années — où ce mystère n'existait pas pour nous[1]. Nous étions dans l'âge des affirmations faciles. Depuis lors, il a beaucoup neigé sur nous, et nous sommes maintenant à ce point de la vie où l'on dit *peut-être*, plus volontiers que *certainement*. Si nos yeux d'aujourd'hui admirent ce tableau comme l'admiraient nos yeux d'autrefois, ils ne le regardent plus avec la même sécurité. Une longue expérience les a rendus plus difficiles à se contenter, moins absolus surtout dans leur manière de voir. L'évidence leur apporte moins aisément son heureuse quiétude, et, dans le champ d'observation qu'ils embrassent, la vérité s'entoure souvent devant eux d'obstacles qu'ils n'apercevaient pas jadis. C'est ainsi que plus nous approchons du terme, plus les doutes s'accumulent autour de nous, comme pour nous faire sentir que ce besoin de certitude, qui nous tourmente de plus en plus et que nous contentons de moins en moins, ne peut trouver satisfaction qu'au delà. Une conviction nous reste, cependant, c'est que le tableau d'*Apollon et Marsyas*, en présence duquel les hasards de notre voyage nous placent en ce moment, est une œuvre exquise. Tout en confessant devant elle quelques-uns de nos doutes, nous ne cédons rien de notre ancienne admiration.

1. Voir le travail donné par nous sur ce tableau dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1859, tome III, p. 5.

La lutte d'Apollon et de Marsyas, tel est le sujet du tableau... Dans ses pérégrinations à la suite de la vagabonde Cybèle, fille de Méon roi de Phrygie, Marsyas vient à Nyse, séjour de Bacchus, où il rencontre Apollon. Marsyas, qui avait inventé la flûte, veut se mesurer avec le dieu, qui avait inventé la lyre. Apollon accepte le défi... On sait la suite. Apollon avait mis pour enjeu que le vainqueur ferait subir à son rival le traitement qu'il voudrait. Marsyas, vaincu, fut écorché vif. Rien ne fait prévoir ici ce tragique dénouement. La composition est naïve, et tire de cette naïveté, ou plutôt de cette simplicité, le secret de sa grandeur. Deux figures en font à elles seules tous les frais, deux figures conçues en dehors de toute réalité violente et ne tirant leur éloquence que de leur tranquille beauté.

Apollon écoute d'un air dédaigneux son rival. Il est debout, calme et majestueux dans sa nudité sereine, et s'y tenant comme dans son élément. La main droite posée sur la hanche, il tient, de la main gauche remontée à la hauteur de l'épaule, un long bâton, on serait tenté de dire un long sceptre, sur lequel il s'appuie. Sa tête, de profil à gauche, est d'une superbe indifférence; l'ironie s'y fait à peine sentir, et c'est de très haut qu'il abaisse un regard méprisant sur le téméraire qui ose le défier. Sa chevelure flottante et dorée, nouée comme dans les antiques, forme une auréole autour de son noble visage. Cette figure, cependant, tout en s'efforçant d'être païenne, ne rappelle-t-elle pas l'ange du paradis dantesque beaucoup plus que le dieu descendu du ciel d'Homère? Ce visage, dans ce qu'il garde de virginal encore, ne relève-t-il pas de la poésie mystique plutôt que de la poésie classique? Ces yeux semblables aux yeux des Vierges ombriennes, ces yeux aux paupières alourdies, comme fermés aux choses du dehors, ces yeux qui regardent au dedans, qui regardent au delà, qui regardent jusque vers l'infini, ne nous portent-ils pas vers Pérouse plus même que vers Rome? — En face d'Apollon, sur un fragment de rocher, est assis Marsyas. Emprunté dans sa nudité, il souffle dans sa flûte avec la suffisance d'une médiocrité qui s'ignore. Sa tête, dont les cheveux sont coupés ras, est vulgaire. Ce n'est évidemment qu'un homme en présence d'un dieu. Entre Apollon et lui, il y a tout un monde. L'un est rayonnant de lumière, l'autre est enveloppé d'ombre. Apollon est nu, Marsyas est déshabillé. — Le paysage ajoute encore à l'intérêt de ces figures. Les prairies des premiers plans émaillées de fleurs, la fraîcheur des vallées, la limpidité des cours d'eau, la végétation où plane quelque chose de mystique, la douceur de la lumière, la profon-

LE RAPHAËL DE M. MORRIS MOORE

APOLLON ET MARSYAS



deur des horizons azurés, l'air pur et sonore qui enveloppe les choses, la vapeur qui les baigne, tout nous transporte au milieu de ces campagnes ombriennes, où saint François d'Assise berça de sa parole enchantée le christianisme renaissant au commencement du treizième siècle. Dans le ciel enfin, des oiseaux mêlaient leurs chants aux sons de la flûte du Phrygien, quand un faucon est venu fondre au milieu d'eux, en lier un et jeter l'épouvante parmi les autres. C'est la seule allusion à la fin cruelle de cette scène d'apparence si placide... Voilà comment l'École romaine, primitive encore, s'essayait dans la langue de l'antiquité. La Renaissance italienne, qui avait été latine à ses débuts, s'était prise ensuite pour la Grèce d'un enthousiasme qui était monté bientôt jusqu'à la superstition. Les peintres d'Urbin et de Pérouse, aussi bien que ceux de Florence et de Padoue, cherchaient dans la mythologie grecque les éléments de leur inspiration; mais, en s'aventurant dans le domaine de l'antique Hellénie, ils gardaient l'accent italien, ne pouvant se déshabituer de la langue pittoresque dont Giotto, depuis près de deux siècles, avait fixé les termes. De là ce mélange adorable, dans lequel l'homme moderne se retrouve sous le voile de l'antiquité classique.

Sur l'intérêt et sur la beauté de cette peinture, d'un dessin si pur et d'une coloration si chaude, tout le monde est d'accord. Il n'en est pas de même sur la question d'attribution. On a nommé tour à tour Mantegna, Francia, Pérugin, Timoteo Viti, Raphaël, et, après des discussions sans nombre, on est aussi loin de s'entendre aujourd'hui qu'au premier jour.

Le nom de Mantegna, qu'on avait prononcé d'abord, ne pouvait tenir. Moins que partout ailleurs il le peut au Louvre, où ce grand artiste est si bien et si complètement représenté. Mantegna a une rigueur de lignes et une âpreté d'expression qui le font aussitôt reconnaître. Les antiques le subjuguaient à tel point, qu'ils avaient communiqué à sa peinture quelque chose de la rigidité du marbre. Ni l'Apollon ni le Marsyas ne nous apparaissent ici sous ce joug absolu. Si le torse du dieu trahit l'influence de l'antiquité, sa tête est d'une beauté mystique que Mantegna ne connut jamais. Le Marsyas, de son côté, témoigne d'un naturalisme qui n'appartient pas davantage à l'artiste mantouan. Il n'est pas jusqu'aux accessoires qui ne nous éloignent de ce maître. Le fragment de rocher, sur lequel est assis le rival d'Apollon, suffirait seul à nous convaincre; Mantegna l'aurait taillé à angles vifs, et aurait mis là comme la signature de son œuvre.

On a essayé ensuite du nom de Francia. Les Bolonais de la fin du seizième siècle avaient singulièrement exagéré la valeur de cet artiste. Au siècle suivant, Malvasia allait jusqu'à en faire le premier peintre de l'Italie. Lanzi, en appréciant sainement ses œuvres, le remit à sa véritable place; ce qui n'empêcha pas que, de nos jours, on l'en ait fait sortir encore, pour lui donner une importance beaucoup trop considérable. En le comparant et en l'opposant à Pérugin, on a eu tort, car il s'en éloigne par le sentiment autant que par le style. Il se rapproche plutôt des Vénitiens de son temps, de Jean Bellin notamment, dont il est loin cependant d'avoir l'austère et majestueuse grandeur; mais ses Vierges et ses saintes ont la même rondeur de visage, la même plénitude de santé, la même immobilité, relèvent presque du même idéal, si éloigné de celui de l'École de Pérouse. Quant à le confondre avec Raphaël, il n'y faut pas songer. Rien dans le dessin, dans le modelé, dans l'expression des figures d'Apollon et de Marsyas ne justifie le nom de Francia. Si quelque chose pouvait, à la rigueur, autoriser cette attribution, ce serait le ton général de cette peinture, et en particulier la couleur un peu rousse du Phrygien. Encore serait-ce peut-être vers Lorenzo Costa, plutôt que vers Francia, qu'il faudrait aller.

Le nom de Pietro Vannucci paraîtrait plus admissible. Cependant, si la tête d'Apollon fait songer au chef de l'École de Pérouse, le torse de cette même figure en éloigne aussitôt. Jamais Pérugin n'a donné pareille preuve d'intelligence en présence de l'antique. Remarquable dans ses Vierges et dans ses tableaux religieux, il a toujours été insuffisant dans ses interprétations de la Fable, et faible aussi devant les nudités de la nature. Jamais un marbre antique ne lui a inspiré une figure comparable à celle d'Apollon; jamais un modèle vivant ne lui a permis de peindre une figure analogue à celle de Marsyas. Pérugin est un poète mystique, nous en avons la preuve dans le *Salon carré;* mais c'est un pauvre humaniste et un naturaliste assez faible. La démonstration peut en être faite sans sortir du musée du Louvre. Regardez, dans la *Salle des Sept Mètres*, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*[1]. Dans les nombreuses figures nues de ce tableau, trouvez-vous rien

1. 445. c. V. ; 429. c. T. ; 1567. c. S. — Dans une prairie consacrée à Vénus, des Amours et des Satyres combattent contre des Nymphes. La Chasteté intervient, brise les arcs et les flèches des Amours et les corrige avec leurs propres armes. On aperçoit, dans le fond, l'*Enlèvement d'Eu-*

de comparable à l'Apollon et au Marsyas? Assurément non. Il faut donc encore abandonner Pérugin, tout en convenant qu'il n'y a rien de tout à fait invraisemblable à le nommer.

Quant à Timoteo Viti, dont il a été beaucoup parlé à propos de cette peinture, son nom ici est inacceptable. On connaît peu cet artiste, même en Italie, et on ne le connaît pas du tout de ce côté-ci des Alpes. C'est un peintre de troisième ou de quatrième rang, et le tableau qui nous occupe est de premier ordre. De quatorze ans plus âgé que Raphaël, il aurait pu être un de ses précurseurs, et il a été à peine un de ses suivants. Après avoir reçu les leçons des vieux maîtres d'Urbin, il avait travaillé sous la direction de Francia, et n'avait dégagé de ces influences diverses aucun accent personnel. Ce qu'on connaît de Timoteo, antérieurement à 1500, montre une naïveté qui renchérit encore sur celle des primitifs qui étaient ses contemporains. Une planche gravée d'après lui vers cette époque et représentant le *Jugement de Pâris*, nous le montre tout à fait esclave des anciennes formules. Puis Raphaël paraît, et Timoteo borne son ambition à vivre sous le rayonnement de ce grand homme. Tout va bien pour lui tant qu'il est le collaborateur de Raphaël; mais, sitôt que Raphaël disparaît, il retombe dans son obscurité, exagérant les qualités du maître au point d'en faire des défauts. Avant Raphaël, il était en retard sur les primitifs de la fin du quinzième siècle; après Raphaël, il est en avance sur les décadents du seizième. Comment dès lors songer à lui en présence d'une œuvre, qui, avec la naïveté des meilleurs *quattrocentisti*, s'annonce déjà comme voisine de la perfection... Aussi bien et même mieux que Timoteo Viti, on pourrait nommer Pinturicchio, Raffaellino del Colle, Raffaellino del Garbo, l'Ingegno, le Spagna. Cependant aucun de ces noms ne pourrait résister davantage... Pourquoi ne chercherait-on pas aussi parmi les Florentins de la fin du quinzième siècle? L'esprit de cette peinture n'est pas non plus sans analogie avec les tendances qui les dirigeaient. C'est le même amour de la nature qu'illumine l'esprit de l'antiquité, mais avec des divergences de goût, qui ne permettent pas de confondre... Reste enfin Raphaël, vers lequel on se trouve presque forcément amené par suite de l'élimination de tous les autres.

Ceux qui reconnaissent ici l'esprit et la main de Raphaël s'appuient avant

rope, *Daphné métamorphosée en Laurier*, et, dans les airs, *Mercure tenant le caducée*. Ce tableau fut peint vers 1503 pour Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue.

tout sur l'exceptionnelle beauté de l'œuvre elle-même. Cette beauté suffit à elle seule pour les convaincre. Toute autre démonstration leur semble superflue. S'il leur fallait, d'ailleurs, d'autres preuves, elles ne manqueraient pas.

Sans parler d'un certain monogramme qu'on a découvert à force de bonne volonté dans les entrelacs du carquois d'Apollon[1], Raphaël aurait pour lui le carton même du tableau, dessiné de sa propre main. Ce remarquable dessin se trouve dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts, à Venise, où il est ainsi désigné : *Opera di rara perfezione in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza.* C'est bien là, en effet, un véritable carton, très exact et très étudié dans toutes ses parties, et dont les contours ont conservé la trace des piqûres qui ont servi à les décalquer. Le carton et le tableau ne font donc qu'un pour ainsi dire, forment un tout dont les parties sont inséparables, et les quelques changements qu'il y a de l'un à l'autre sont tous à l'avantage du tableau. La tête d'Apollon est beaucoup plus belle dans le tableau, et la tête de Marsyas n'y est pas déshonorée par des oreilles d'âne; l'arbre qui s'élève entre les deux figures et les coupe si malencontreusement dans le dessin, se réduit, dans le tableau, à une souche à laquelle le dieu a suspendu sa lyre. Donc le dessin a servi de préparation au tableau; cela n'est pas douteux. L'un et l'autre sont de la même main, du même esprit, du même caractère et du même sentiment; cela est également sûr. Dès lors, de deux choses l'une : tous les deux sont de Raphaël, ou aucun d'eux n'en saurait être. Aussi, pour nier l'authenticité du tableau, a-t-on commencé par contester l'authenticité du dessin. Mais, en ces matières, la preuve matérielle ne peut se faire. A des négations on répond par des affirmations, et les partis sont renvoyés dos à dos.

Quant aux témoignages historiques, à vrai dire, il n'en existe ni pour ni contre. — « Vasari ne parle pas de ce tableau », disent ceux qui plaident contre Raphaël. — « Vasari est fort incomplet dans ses nomenclatures, répondent ceux qui tiennent pour, et il est d'ailleurs implicitement avec nous. Il mentionne, en effet, deux tableaux que Raphaël donna à Taddeo Taddei pendant son second séjour à Florence, et il ajoute que ces tableaux, tout en rappelant la manière de Pérugin, montrent une manière nouvelle, très supérieure à l'ancienne. Or, on a retrouvé l'un de ces tableaux : c'est la *Vierge dans la*

1. Apollon a déposé à terre son carquois et ses flèches.

Prairie, actuellement dans la Galerie du Belvédère, à Vienne. Pourquoi l'autre ne serait-il pas le tableau d'*Apollon et Marsyas*? Baldinucci dit que de son temps, c'est-à-dire à la fin du dix-huitième siècle, alors que la *Vierge dans la Prairie* avait passé déjà dans la maison d'Autriche, on ne savait plus ce qu'était devenu le second tableau donné par Raphaël à Taddeo Taddei; mais Bottari, cinquante ans auparavant, raconte que ce second tableau aurait été vendu à Londres moyennant 24,000 écus. Étant donné que le tableau d'*Apollon et Marsyas* était en Angleterre dès le temps de Bottari, n'y a-t-il pas au moins présomption pour que ce tableau soit le second des tableaux offerts par Raphaël à Taddeo Taddei? » — « Peut-être, reprennent les contradicteurs, mais à la condition que votre tableau et le tableau de la *Vierge dans la Prairie* soient bien de la même époque et du même style. Eh bien, l'une de ces peintures est encore tout ombrienne, tandis que l'autre est déjà très franchement florentine. La preuve que vous prétendez faire se tourne donc contre vous... » Et chacun reste avec sa manière de voir, ceux-ci avec leurs négations, ceux-là avec leurs affirmations, sans que la question fasse un pas vers une solution définitive.

Ce qui est certain, c'est que le tableau d'*Apollon et Marsyas* appartenait, au siècle dernier, à sir John Barnard, dont la vente eut lieu à Greenwood en 1787, qu'il passa ensuite dans la galerie de M. Emerson, puis dans celle de M. Duroveray, et que, le 2 mars 1850, il fut vendu publiquement sous le nom de Mantegna et adjugé à vil prix à M. Morris Moore. Celui-ci venait de donner la preuve d'une rare clairvoyance. Dans une Vierge jusqu'alors attribuée à Domenico Ghirlandajo, il avait reconnu et fait reconnaître par tous une peinture de Michel-Ange. A peine le tableau d'*Apollon et Marsyas* lui était-il adjugé, qu'il déclara être en possession d'un Raphaël. Le monde des arts se partagea dès lors en deux camps, et l'on se combattit à coups d'arguments qui, pour chaque parti, paraissaient sans réplique... Nous fûmes pour Raphaël, et, tout en restant plein de déférence envers ceux qui se déclaraient contre, nous nous lançâmes dans la mêlée avec l'ardeur des jeunes convictions. Depuis lors, nous avons beaucoup vu, et la prudence maintenant nous paraît être le commencement de la sagesse. L'heure de la pacification, d'ailleurs, est venue. Somme toute, l'état de la question est à peu près tel aujourd'hui qu'il était il y a trente à quarante ans. Si quelques-uns des anciens tenants de Raphaël sont devenus moins affirmatifs, il y a des dissidents qui se sont hau-

tement ralliés[1]. En ce qui nous concerne, nous l'avouons en toute franchise, sans rien retirer de notre admiration pour ce tableau, nous ne subissons plus devant lui cette irrésistible puissance d'attraction par laquelle Raphaël subjugue en dehors de toutes les preuves, et même contre toutes les preuves. Il y a, dans le dessin des jambes, une gracilité qui nous déconcerte. La couleur, dans ses chaudes tonalités, n'est pas sans nous troubler aussi. Les contours, avec ce qu'ils ont de trop vivement accusé pour se fondre dans les vibrations de l'air ambiant, excitent en nous certaines méfiances. Nous avons beau nous raisonner, nous ne sommes plus absolument convaincus.

Il n'en était pas ainsi pour M. Morris Moore, qui avait attaché sa vie à ce tableau et qui lui resta fidèle jusqu'à la mort. Non seulement il le croyait de Raphaël, mais il n'admettait pas qu'on ne le crût pas avec lui. La moindre hésitation lui était une mortelle injure, et sa haine vis-à-vis de ceux qui se la permettaient devenait implacable. Pensiez-vous comme lui, il vous entourait de ses caresses; croyiez-vous autrement, il vous clouait aussitôt au pilori pêle-mêle avec ses contradicteurs, et le supplice de Marsyas n'eût pas été de trop pour vous. Sa foi était intransigeante. Jamais il ne se fût séparé de son tableau, s'il ne s'était assuré pour lui d'une place d'honneur et si le nom de Raphaël avait dû en être effacé. Aussi le Musée du Louvre, en le lui achetant, a-t-il dû s'engager à le placer dans le *Salon carré* et à l'inscrire dans ses catalogues sous cette dénomination : *Le Raphaël de M. Morris Moore*. C'était bien, en effet, son Raphaël à lui. Cette désignation est donc strictement vraie. Elle consacre un fait historique, tout en laissant à chacun sa liberté d'appréciation. Voilà ce tableau dans le *Salon carré*, au milieu de ce que les plus grands maîtres de toutes les écoles ont produit de plus beau, et il y est comme dans son propre domaine, ne redoutant rien, ne fléchissant devant rien, demeurant tout entier malgré les plus redoutables voisinages. On le discutera sans cesse et on l'admirera toujours. C'est une page exquise, écrite, avec une naïveté savante, par la main d'un peintre adorable; c'est le matin dans sa fraîche et brillante jeunesse, c'est l'aurore d'un jour radieux. Si l'on n'y reconnaît pas Raphaël, qui faut-il y voir?... Voilà la question qu'on se posera longtemps encore et peut-être toujours.

1. MM. Crowe et Cavalcaselle. *Raphaël : his life and works*, vol. Ier, p. 209. London John Murray, 1882. — M. Eug. Muntz : *Raphaël*, etc., p. 231.

RAPHAËL.

Dégagés maintenant de toute incertitude, nous voici face à face avec Raphaël. Le connaîtrons-nous entièrement par ce que nous allons voir de lui dans notre *Voyage autour du Salon carré?* Non sans doute. C'est à Rome seulement qu'on peut prendre la mesure de cet incomparable maître. Cependant, Raphaël est loin d'être exclusivement contenu dans les *Stanze*. Il a beau avoir réservé pour le Vatican la meilleure part, son œuvre est immense encore en dehors du palais des papes, et, partout répandue, elle le fait partout reconnaître comme le plus complet des peintres. Or, parmi les principales galeries de l'Europe, le Louvre est une de celles où Raphaël est peut-être le mieux représenté au point de vue de la progression de son œuvre. On n'y rencontre pas, il est vrai, de tableaux d'un aussi brillant éclat que la *Vierge de saint Sixte*, la *Vierge au Poisson*, la *Vierge à la Chaise* et le *Joueur de violon*; mais on y voit une série de peintures d'une rare beauté, qui, allant de 1506 à 1518, embrassent presque toute la période d'activité de cette existence si pleine et si vite écoulée. C'est ainsi que le *Saint Georges* et le *Petit saint Michel* (1506), la *Belle Jardinière* (1507), le *Portrait d'un adolescent* (1508 ou 1509), la *Vierge au Diadème bleu* (1512), le *Portrait de Balthazar Castiglione* (1515), le *Grand saint Michel* et la *Grande sainte Famille* (1518), vont se présenter tour à tour devant nous. Parmi ces huit tableaux, le *Portrait d'un adolescent* et le *Portrait de Balthazar Castiglione* ne se trouvent pas en ce moment dans le *Salon carré;* mais ils sont tout à fait dignes d'y être et nous les y ferons entrer, de manière à ne rien distraire de ce que nous possédons de la substance même du maître[1].

Nous ne dirons rien de la vie de Raphaël. Contenue entre deux vendredis saints qui ne mesurent entre eux que trente-sept ans de durée (du 28 mars 1483 au 6 avril 1520), les moindres détails en sont connus, et il nous semble su-

1. Nous les mettrions volontiers à la place de la *Petite sainte Famille* (378, c. V.; 365, c. T.; 1499, c. S.) et de l'allégorie de *l'Abondance* (387, c. V.; 375, c. T.; 1510, c. S.), charmantes petites peintures, toutes chaudes aussi de l'esprit de Raphaël, mais où le maître, surtout dans le second de ces tableaux, a certainement passé la main à un élève.

perflu de les redire ici[1]. Les œuvres, d'ailleurs, parleront d'elles-mêmes, et avec une éloquence qui ne saurait être dépassée. Elles suffiront à elles seules pour faire revivre Raphaël et le temps fortuné dont il a été l'honneur et la gloire.

SAINT GEORGES[2]. — Saint Georges, à cheval, combat le dragon légendaire. Déjà il a rompu contre lui sa lance, et il s'apprête à le frapper de son glaive... Voilà un tout petit tableau, singulièrement grand par le caractère, par la pensée, par le style. — Le saint guerrier, revêtu d'une armure de fer et coiffé d'un casque empanaché, se dresse sur ses étriers, ramène son cheval de la main gauche et lève la droite, armée d'une épée, contre le monstre qui le poursuit et sur lequel il jette en arrière un regard méprisant. Cette figure est d'une élégance et d'une fierté singulières. Le visage est presque celui d'une vierge. Minerve s'y reconnaîtrait volontiers, et notre Jeanne d'Arc s'en accommoderait à merveille. Malgré l'impétuosité de la course[3] et malgré l'imminence du danger, le héros chrétien garde un calme souverain. Il porte en lui quelque chose de la puissance et de la majesté d'un dieu. L'issue du combat n'est pas douteuse. — Le cheval, de son côté, est d'une beauté non moins haute. Il rappelle les admirables chevaux des Panathénées; il en a la noblesse, avec quelque chose de mystique qui appartient en propre à la Renaissance. Ce que Raphaël avait vu déjà de l'antiquité lui faisait pressentir ce qu'il n'en connaissait pas encore et ce qu'il devait même n'en connaître jamais. Ce cheval blanc, harnaché de rose, lancé à fond de train sur la verte prairie, serré de près par le dragon dont il sent l'haleine empoisonnée, se cabrant sous l'étreinte de son cavalier, levant la tête et les yeux au ciel, on serait tenté de dire priant et croyant, tant il semble porter en lui de ferveur et de poésie, n'est-il pas à la fois une réminiscence classique et une inspiration personnelle? — Le monstre n'est pas moins remarquable. C'est le dragon ailé de la Fable, à la gueule de fauve, aux ailes de vam-

1. Voir nos précédents ouvrages : *Les fresques de Raphaël au Vatican, Chambres, Loges*, 2 vol. in-8°, (Paris, Gide, 1858-1859); *Raphaël et l'Antiquité*, 2 vol. in-8° (Paris, Renouard, 1863); *les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge*, 3 vol. in-8°, (Renouard, 1868); *Raphaël peintre de portraits, essai d'une iconographie des personnages représentés par Raphaël*, 2 vol. in-8°, (Paris, Renouard, 1874).

2. (381, c. V.; 369, c. T.; 1503, c. S.).

3. La draperie du manteau, violemment agitée, montre la rapidité de la course.

RAPHAËL

(1483-1520)

SAINT GEORGES



pire, aux pattes armées de griffes menaçantes, avec la queue plusieurs fois enroulée du python. Ne dirait-on pas, tant la peinture prend ici d'éclat et de solidité, un de ces beaux émaux du commencement du seizième siècle, conservés dans les vitrines de notre galerie d'Apollon? — Pour fond enfin à ce tableau, un paysage aux lignes suaves et harmonieusement cadencées, frais, printanier, virginal, où les vallées verdoyantes se fondent avec les lointains azurés des montagnes, qui se perdent elles-mêmes dans le bleu d'un ciel lumineux et pur. Il n'est pas jusqu'à la petite figure de femme vêtue de rose et fuyant au loin, qui ne soit d'une grâce exquise et d'un sentiment délicieux... Ainsi, tout est déjà de premier ordre dans ce tableau. Sous des apparences modestes, les formes ont une fermeté d'accentuation qui est, non plus d'un élève, mais d'un maître. Quant à la couleur, limpide, transparente et d'une harmonie tempérée, elle présente une conservation que près de quatre siècles n'ont en rien compromise.

On dit que cette peinture est de 1504; c'est une erreur de date. On ajoute qu'elle est dans la manière de Pérugin; c'est une erreur de fait[1]. Le *Saint Georges* du Musée du Louvre est de 1506. On y reconnaît l'esprit et la main d'un peintre qui est dans sa pleine indépendance déjà.

En 1504, Raphaël, qui venait de quitter l'école de Pérugin, était encore confiné dans le monde pittoresque façonné par son maître. Il est vrai que, s'il y restait, c'était par pure déférence, et qu'il s'arrangeait de manière à y être comme chez lui. Témoin le *Sposalizio*, emprunté presque trait pour trait à Pérugin, mais revêtu d'une grâce nouvelle et transfiguré par un esprit nouveau, qui mettent le tableau de l'élève à une grande hauteur au-dessus du tableau du maître. Quant au *Saint Georges*, rien n'y sent plus l'école, rien n'y est plus d'imitation; tout y révèle un art nouveau, semblable à un soleil levant. Raphaël s'y montre complètement affranchi, sans révolte ni violence d'aucune sorte, avec le respect et le calme qui conviennent à la force. Entre le *Saint Georges* et le *Sposalizio*, il y a tout un monde. Mettre la même date à ces deux tableaux nous paraît impossible. C'est ce qu'on a fait jusqu'ici, cependant, en disant que Raphaël avait peint le *Saint Georges* durant le très court séjour qu'il fit à Urbin au

1. Passavant. *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 64 et t. II, p. 22 (édit. française). — Villot. *Notice des tableaux italiens du Musée du Louvre*, n° 381. — De Lanzac. *Id.*, n° 369. — Eug. Müntz. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 117.

cours de l'année 1504. Raphaël accourait alors dans sa ville natale pour y rendre hommage à Guidobaldo, que Jules II venait de nommer gonfalonier de l'Église et de réintégrer dans le duché d'Urbin. Le génie de la Renaissance, avec ses plus illustres représentants, s'était assis à ce foyer du plus noble des hommes et de la plus aimable des femmes. Raphaël, quoique très jeune encore, y avait trouvé sa place; mais il ne s'y attarda pas. Muni d'une lettre d'Élisabeth Gonzague pour Soderini, il se hâta vers Florence, pour y mûrir son talent au contact des plus grands artistes que l'Italie eût encore possédés.

Plaçons-nous maintenant en 1506, et regardons notre *Saint Georges*. Raphaël, après deux ans de séjour en Toscane, se retrouvait à Urbin, entouré des rayons de sa jeune gloire. La peste avait désolé l'Ombrie, et, avant d'aller au delà dans la vie, il venait revoir ses parents, ses amis, et leur faire hommage des travaux célèbres qu'il laissait derrière lui. La *Vierge du grand-duc*, la *Vierge de lord Cowper*, la *Vierge des Ansidei*, la *Vierge de saint Antoine de Padoue*, la *Vierge dans la Prairie*, la *Vierge au Chardonneret*, la *Vierge du palais Tempi*, l'avaient placé au premier rang, et il aurait pu dire à tous les siens, dès cette époque, ce qu'il écrira de Rome à l'un d'eux huit ans plus tard : « Apprenez que je vous fais honneur, à vous, à tous nos parents, et à la patrie[1]. » On sait l'accueil qu'il reçut de Guidobaldo et de la duchesse Élisabeth Gonzague. Les plus beaux esprits de l'Italie réunis encore à la cour d'Urbin, Julien de Médicis, César Gonzague, Ottaviano et Federico Fregoso, Lodovico de Canossa, Alexandre Trivulce, Lodovico Pio da Carpi, Bernardo Accolti, Bembo, Bibbiena, Balthazar Castiglione, Émilia Pia, la duchesse de Sora, Joanna della Rovere, furent dès lors ses protecteurs et devinrent ses amis. C'est à cette date de 1506 qu'il dut peindre le *Saint Georges* du Musée du Louvre. Ce qu'il y a de grandiose et de tout à fait magistral dans cet ouvrage suffit pour nous convaincre. — « C'est votre manière de voir, nous dira-t-on. Gardez-la, si bon vous semble; mais souffrez que nous ayons aussi la nôtre. » — « Rien de plus juste, répondrons-nous; mais nous allons vous apporter des preuves, et vous ne nous en donnez aucune. »

Au commencement de l'année 1506, l'abbé de Glastonbury et Gilbert Talbot, ambassadeurs de Henri VII auprès de Jules II, s'étaient rendus à Urbin pour

1. « ... vi fo honore a voi et a tutti li parenti et alla patria... » Cette lettre, datée de Rome le 1er juin 1514, fut adressée par Raphael à son oncle maternel, Simone Battista Ciarla.

remettre à Guidobaldo les insignes de la Jarretière[1]. Raphaël, qui se trouvait alors dans sa ville natale, dut peindre aussitôt un *Saint Georges* à l'intention du roi d'Angleterre, l'ordre de la Jarretière, aussi bien que le royaume d'Angleterre, étant placés sous le patronage du héros légendaire. Dans ce tableau, le guerrier, qui porte la jarretière au-dessous du genou droit, fait face au monstre et le perce de sa lance[2]. La petite figure de femme, qui fuit dans les lointains de notre tableau, est agenouillée à l'arrière-plan de celui-ci... Ces deux peintures, très précieusement exécutées, sont exactement de même esprit et de même style. Il y a entre elles identité presque complète, et il n'est pas douteux qu'elles n'aient été exécutées presque en même temps. Si même vous rapprochez l'un de l'autre ces deux *Saint Georges*, vous reconnaîtrez que le plus beau des deux n'est pas celui qui porte la jarretière, et que le nôtre est plus fortement conçu, plus largement peint. Or, quand un artiste tel que Raphaël répète un de ses tableaux, c'est toujours pour en agrandir le caractère, jamais pour en amoindrir l'expression. Raphaël a donc peint notre *Petit saint Georges* après celui qu'il avait peint déjà pour le roi d'Angleterre. La date de 1506 étant certaine pour le *Saint Georges à la Jarretière,* — personne d'ailleurs ne la conteste[3], — cette date doit être également attribuée au *Saint Georges* du Musée du Louvre.

S'il vous restait le moindre doute à cet égard, regardez comparativement, au Musée des Offices, les deux dessins qui ont servi de préparation à ces deux tableaux. Ils sont de la même plume, taillée de la même manière et presque à

1. La nomination du duc Guidobaldo de Montefeltro dans l'ordre de la Jarretière remontait à 1504. Mais, entre cette nomination et la cérémonie d'investiture, il se passa deux ans.

2. Ce Saint Georges est un peu plus petit que le nôtre. Il est signé RAPHAELLO. V. sur le harnais qui entoure le poitrail du cheval. Sur la jarretière, on lit : HONI... Le 10 juillet 1506, Balthazar Castiglione partit en ambassade pour l'Angleterre, afin d'y recevoir l'accolade au nom du duc Guidobaldo. Il emmenait avec lui toute une cargaison de présents : des chevaux, des faucons, des matières précieuses et des objets d'art, au premier rang desquels était le *Saint Georges à la Jarretière*. Combien de temps cette peinture demeura-t-elle dans la maison d'York et Lancastre? On l'ignore. Ce qui est certain, c'est que Luc Vosterman la grava en 1627 dans le Cabinet du comte de Pembroke, et que, peu de temps après, elle fit retour à la maison royale d'Angleterre. On la retrouve, en effet, sous le n° 14, dans le catalogue de la galerie de Charles I[er]. Vendue 150 Liv. st. après la mort du roi, on la voit en 1702 dans la collection de la Noue, puis dans celle du marquis de Sourdis, et enfin dans le Cabinet Crozat. C'est là que l'impératrice de Russie, Catherine II, en fit l'acquisition. Elle est maintenant au palais de l'Ermitage.

3. Passavant, *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, t. I, p. 90, t. II, p. 42. — Eug. Muntz, *Raphael, sa vie, son œuvre, et son temps*, p. 226.

la même heure. Vous trouverez dans l'un et dans l'autre la même ardeur juvénile et la même sûreté de main; mais vous remarquerez une amélioration très notable dans le dessin pour le tableau du Louvre. Ce dernier traduit, avec une énergie singulière, une pensée qui subit l'épreuve d'une exécution définitive[1]. Il est probable que Guidobaldo, ravi du tableau qu'il envoyait au roi d'Angleterre, en demanda pour lui-même une répétition à Raphaël, qui, plus maître de son sujet qu'il ne l'avait été d'abord, dessina et peignit le *Saint Georges* de notre Musée. C'est donc, nous le redisons encore, la date de 1506 qu'il faut assigner à ce petit chef-d'œuvre. Que devint-il après la dispersion des collections réunies par les Montefeltri au palais d'Urbin? On l'ignore, jusqu'au jour où il prit place dans le cabinet de Mazarin, d'où il passa dans la galerie de Louis XIV. Dès lors, il appartint à la France[2].

Quel beau sujet de peinture que cette figure de saint Georges! Historique et légendaire à la fois, née de l'antiquité chrétienne, agrandie par le moyen âge et presque transfigurée en archange, elle ouvre à la Renaissance les horizons infinis de la terre et du ciel confondus dans une même vision!... Roi ou gouverneur de Cappadoce et martyrisé à Nicomédie sous Dioclétien, dont il avait commandé les armées, saint Georges devient aussitôt le patron des gens de guerre et le grand saint de l'Église grecque[3]. C'est en Orient surtout et pendant les croisades qu'il se révèle à l'Occident[4]. Saint Georges apparaît aux

1. Les dessins pour ces deux *Saints Georges* touchent de très près aux admirables dessins que Raphaël fit, quelques mois plus tard, pour la *Mise au tombeau*, peinte en 1507 pour Atalante Bagiolni. Ce tableau fut placé d'abord dans l'église des Franciscains, à Pérouse. Il est depuis longtemps dans la galerie Borghèse à Rome. Les dessins préparatoires se trouvent aux Offices, à Oxford, au Louvre et au *British Museum*.

2. Bailly décrit ainsi ce tableau dans son *Inventaire* de 1709 : « Versailles. — Petite galerie du Roy. — Un tableau représentant saint Georges, monté sur un cheval blanc, combattant un dragon. Figures de six à sept pouces, ayant de hauteur onze pouces sur neuf pouces et demi de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. » Lomazzo prétend que ce *Saint Georges* appartint à François I[er]. Comment serait-il sorti de la galerie de Fontainebleau? — Lomazzo ajoute qu'il y en avait une copie dans l'église S. Vittoria, à Milan (*Trattato della pittura*, t. I, cap. VIII, p. 48).

3. Ses actes ne sont pas authentiques. Métaphraste se borne à des on-dit. Les Grecs honoraient saint Georges du titre de *Grand Martyr*. Constantin avait bâti une basilique sur son tombeau en Palestine. Il lui en avait élevé une aussi à Constantinople, où saint Georges avait cinq autres églises. La plus célèbre s'appelait Manganes et attenait à un monastère situé du côté de la Propontide, d'où le nom de *Bras de saint Georges* donné à l'Hellespont (V. l'*Histoire de saint Georges*, par le D[r] Heylin).

4. Son culte avait pénétré dans les Gaules dès le règne de Clovis, et sainte Clotilde avait élevé des autels sous son nom. — Son office se trouve dans le *Sacramentaire* de saint Grégoire de Tours.

troupes de Robert Guiscart sous les murs d'Antioche[1], combat avec Richard Cœur de Lion à Césarée, à Jaffa et devant Ascalon[2]. Le voilà désormais le vrai patron de l'Angleterre. Le Concile national d'Oxford décide, en 1222, que sa fête sera d'obligation dans tout le royaume, et l'ordre de la Jarretière, fondé par Édouard III en 1330, est placé sous son invocation... Après tant d'apparitions et de prodiges, cette figure héroïque avait pris des proportions qui dépassaient la mesure ordinaire des saints. Comme l'archange Michel, c'est le démon lui-même que saint Georges avait mission de combattre et de vaincre. Ainsi transporté dans le monde surnaturel, il s'élance, sur un cheval fougueux, contre l'ennemi du genre humain, contre Satan métamorphosé en dragon, et, nouveau Persée, il a aussi son Andromède. A l'exemple de l'antiquité, dont l'anthropomorphisme personnifiait les villes et les provinces, les eaux et les bois, la Renaissance symbolisa par une vierge la Cappadoce, arrachée par saint Georges à l'idolâtrie, c'est-à-dire à l'enfer. On voit cette vierge, tantôt priant et tantôt fuyant devant le monstre, devenir une des *caractéristiques* du saint[3]. Nous l'avons signalée dans le *Saint Georges à la Jarretière* aussi bien que dans le *Saint Georges* du Musée du Louvre..... Ces deux tableaux, il faut le répéter encore, sont congénères, ont exactement le même âge, appartiennent l'un et l'autre à l'année 1506.

Le Petit Saint Michel[4]. — Le duc Guidobaldo, voulant sans doute avoir un pendant au *Saint Georges*, Raphaël peignit le *Petit Saint Michel*.

Porté par des ailes diaprées des plus vives couleurs, l'archange combat contre le démon, qu'il tient terrassé sous son pied triomphant[5]. Pour livrer ce combat, il a revêtu l'armure des chevaliers ; mais la cuirasse, à laquelle tient

1. Première croisade (1095).

2. Troisième croisade. — Les Français aussi avaient rapporté de la Terre sainte une dévotion particulière pour saint Georges, et possédaient quelques-unes de ses reliques, qu'on avait placées à Saint-Germain des Prés.

3. *Caractéristiques des saints*, par le P. Ch. Cahier, t. I, page 407.

4. 380, c. V.; 368, c. T.; 1502, c. S.

5. C'est de son pied gauche, sur lequel le corps pèse de tout son poids, que l'archange écrase la gorge du monstre, auquel il va trancher la tête à l'aide du glaive qu'il brandit de la main droite. Par un mouvement inverse, c'est la jambe droite, rejetée en arrière, qui imprime à la figure son irrésistible impulsion. La main gauche, ramenée le long du corps, tient un bouclier blanc marqué d'une croix rouge.

une courte cotte flottante d'un bleu vif, ainsi que les jambières et cuissards passés par-dessus des chausses rouges, lui sont légers et ne dissimulent rien de l'élégance de ses formes. Son corps, ainsi protégé, ou plutôt ainsi paré, est vu de profil, tandis que sa tête, tournée sur son épaule gauche, se montre de face. Coiffée d'une chevelure blonde au-dessus de laquelle flotte un nimbe d'or, elle est ravissante de jeunesse, et d'une grâce plutôt florentine qu'ombrienne. Saint Michel garde son calme au milieu de l'enfer. Son cœur est trop pur pour s'effrayer des pièges de Satan. A peine une légère contraction des yeux marque-t-elle l'ardeur de la lutte et l'imminence du danger.

C'est bien, en effet, l'enfer, et l'enfer avec ses diableries dantesques, que Raphaël a réuni autour de son *Petit Saint Michel;* c'est le mal sous ses apparences les plus hideuses que combat l'esprit de Dieu. Satan a pris la forme d'une hydre à cornes de bouc. Dans le râle de son agonie, il cherche encore à étreindre de sa queue le corps de l'archange. D'autres monstres, de tous côtés, arrivent à son secours, mais n'osent approcher, le voyant vaincu. Il en est un, à tête d'hippopotame, qui porte sur son dos une poule noire, de sinistre présage. D'autres oiseaux lugubres battent de leurs ailes impuissantes les ténèbres empoisonnées, mais tous les démons conjurés ne prévaudront pas contre l'ange. L'enfer est vaincu. L'âme de tout ce désordre, la puissance qui commande à tout ce chaos est foulée aux pieds par l'archange triomphant. Dans ces lieux maudits, il n'y a plus de place désormais que pour la justice de Dieu. Une clameur géante semble sortir des gouffres infernaux. Des millions de voix portent jusqu'à nous la douleur immense des damnés entrevus par Dante. A gauche, tout au fond, est le cinquième cercle, celui des colères, la cité de Dité[1], avec « ses mosquées vermeilles, comme si elles étaient sor- « ties de la flamme. Le feu éternel qui les brûle en dedans leur donne cette « couleur rouge que tu vois dans ce bas enfer... Ses habitants sont mal- « heureux et leur foule est grande... J'en vis sur les portes plus de mille « tombés du ciel comme une pluie... » Les fumées qui s'élèvent au-dessus de cet incendie remplissent l'air à de telles profondeurs, que la lumière du ciel n'en peut percer l'obscurité. Devant cette fournaise, les damnés de la

1. *Dite*, nom de Pluton :

Noctes atque dies patet atri janua Ditis.

sixième fosse du huitième cercle, « ces coupables au lourd fardeau... mar-« chent et tournent à pas lents, pleurant ensemble, remplis de douleur et de « fatigue. Ce sont les hypocrites, chargés de leurs chapes de plomb à capu-« chons bas, taillées à la façon de celles que portent les moines de Cologne. » Du côté opposé, à droite, se dresse la montagne qui domine la septième fosse du même cercle, dans lequel sont plongés les voleurs, « au milieu d'une effroya-« ble masse de reptiles de tant d'espèces différentes, que le souvenir m'en « glace encore le sang. Leurs mains étaient liées par derrière avec des ser-« pents, et ceux-ci, formant des nœuds par devant, leur fourraient dans les « reins leurs queues et leurs têtes. » On voit au loin quatre de ces mal-heureux, dans lesquels le poète a reconnu quatre de ses compatriotes : Agnolo Brunelleschi, Buvio dei Abbati, Puccio Sciancato et Cianfa dei Donati[1]. Au-dessus de cet enfer, apparaît le vide lumineux du ciel, apportant au milieu des ténèbres un rayon d'espérance.

Tel est ce tableau, intéressant jusque dans ses moindres détails. Traité presque comme une miniature, il révèle une grande force; peint avec une extrême délicatesse, il donne l'impression d'une chaude harmonie. C'est à peu près la même exécution que celle du *Saint Georges*. Je lui préfère cependant de beaucoup ce dernier. La figure de l'archange, toute charmante qu'elle est, n'a pas l'extrême élégance, non plus que la grandeur et la liberté d'allure de la figure du saint. Celui-ci est conçu d'une manière plus large, d'une façon plus abstraite; il est à lui seul tout le tableau, et l'on ne voit pour ainsi dire rien en dehors de lui. Le *Petit Saint Michel*, au contraire, n'est, à vrai dire, qu'un tableau épisodique. On vient de voir combien Raphaël, en le peignant, s'était préoccupé du poème de Dante, et je crois la poésie dantesque assez inaccessible à la peinture. Douze ans plus tard, Raphaël peindra le *Grand Saint Michel* avec l'ampleur et la majesté qui lui conviennent, en ne s'inspirant alors que de l'idée générale personnifiée par cette mystérieuse et superbe figure.

Nous avons établi la date de 1506 pour le *Saint Georges*. Le *Petit Saint Michel* ayant dû être peint presque en même temps, la même date lui doit être assignée. C'est encore du cabinet de Mazarin que cette peinture a passé

1. *Inferno*, cant. VIII, v. 70, 67 et 82; cant. XXIII, v. 90 et 58; cant. XXIV, v. 82.

dans la collection de Louis XIV, et c'est de la Petite Galerie du roi à Versailles qu'il est venu au Musée du Louvre[1].

LA BELLE JARDINIÈRE[2]. — Raphaël, après nous avoir transporté dans les mondes séraphiques et infernaux, va nous conduire dans le domaine de la Vierge et de l'Enfant Jésus, dont il a fait son propre domaine. C'est là, en effet, qu'il a surtout planté son drapeau, c'est là qu'il est le maître des maîtres, et c'est là qu'on peut le suivre d'un bout à l'autre de sa vie. De la *Vierge Connestabile* 1503[3] à la *Vierge de saint Sixte* 1519[4], quel magnifique développement d'une même pensée! Pensée toujours diverse et toujours nouvelle, redite par lui sans cesse et jamais répétée. Malheureusement, aucune de ses Madones ombriennes, si naïvement émues des chastes émotions de l'adolescence, ne se rencontrera dans notre *Voyage autour du Salon carré*[5], et l'on y chercherait vainement aussi une de ces Vierges florentines si tendrement épanouies sous les printanières influences du premier séjour en Toscane[6]. La *Belle Jardinière* nous mène à la fin de l'année 1507 ou dans les premiers mois de l'année 1508, alors que Raphaël, ayant appris à Florence ce qu'il y voulait apprendre, aspire vers Rome, où son génie va prendre son essor le plus haut. La *Belle Jardinière* est le chant par excellence de cette symphonie pastorale, dont la *Vierge dans la Prairie* et la *Vierge au Chardonneret* sont les préludes harmonieux. Elle leur fait suite, et forme presque la conclusion d'un des chapitres importants de la vie du maître.

La Vierge est assise, de trois quarts à gauche, entre l'Enfant Jésus et le petit saint Jean. Elle lisait; mais elle ne regarde plus son livre, qui est ouvert

1. Voici la description de Bailly 1709 : « Un tableau représentant un saint Michel combattant des monstres. Figure de six à sept pouces. Ayant de hauteur onze pouces et demi sur neuf pouces et demi de large. Peint sur bois, dans sa bordure dorée. — Versailles, Petite Galerie du roy. » — Ce tableau est peint sur le bois d'un damier. On voyait encore les traces de ce damier sur le revers du panneau, avant qu'on y eût appliqué une couche épaisse de couleur à l'huile comme moyen de préservation. — Félibien prétend que ce *Petit Saint Michel* avait été acheté par François Ier, mais rien ne justifie cette assertion; tout tend, au contraire, à la contredire. — Un dessin, pour ce tableau, se trouvait dans le cabinet Crozat.

2. 375, c. V : 362, c. T. : 1496, c. S.

3. Ce tableau se trouve maintenant dans la Galerie de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg.

4. A la Galerie de Dresde.

5. La *Vierge de la collection Solly*, la *Vierge de la comtesse Alfani*, la *Vierge Connestabile*.

6. Telles que la *Vierge du Grand-Duc*, la *Vierge de lord Cowper*, la *Vierge des Ansidei*.

RAPHAËL

(1483-1520)

LA BELLE JARDINIÈRE



encore et comme oublié sur ses genoux. Tout entière absorbée dans la contemplation de son Fils, elle se penche vers lui et le soutient de ses deux mains. Elle est fraîche de cœur autant que de visage. Sa tête se porte doucement en avant dans la direction du mouvement du corps. Son front est pur; ses yeux sont pleins d'amour et remplis de tristesse; sa bouche voudrait sourire, et, malgré sa douceur, prend une expression presque austère. Un voile de gaze s'enroule dans les cheveux blonds séparés en bandeaux. La robe rouge, brodée de noir et lacée par devant, découvre le cou et très légèrement les épaules; elle découvrirait aussi les bras, si des manches de dessous jaunes ne venaient les cacher. Quant au manteau bleu jeté sur l'épaule droite, il tombe sur les jambes qu'il enveloppe, tout en réservant les pieds, qui sont nus... Cette Vierge est bien loin déjà des Madones, immobiles dans leur mysticisme, qui avaient bercé l'enfance de Raphaël. On sent en elle palpiter la nature. Il y a même, dans sa physionomie, quelque chose de personnel qui trahit le modèle vivant et fait soupçonner un portrait; mais si, devant cette image, le regard se remplit du charme de la vie, l'esprit n'en demeure pas moins pénétré des émotions de la grâce. — L'Enfant Jésus, complètement nu, est debout devant la Vierge. Posant de ses deux pieds sur le pied droit de sa mère, il lève vers elle sa tête et ses yeux rayonnant d'amour[1]. Il est impossible de rêver, entre la Vierge et le *Bambino*, une union plus douce, une communication plus intime. Jésus, en regardant sa mère, semble vouloir lui reporter l'hommage qu'il reçoit de son précurseur. — Le petit saint Jean, en effet, vêtu d'une toison d'agneau qui descend de l'épaule droite sur le milieu du corps, a ployé le genou devant son maître et le contemple avec ferveur. Vu de profil à gauche et le corps incliné en avant, il s'appuie sur la croix de roseau qu'il tient de la main droite. Ses cheveux, sur son front, s'agitent comme des flammes; sa bouche prie; son œil est brillant d'ardeur. Rien de plus entraînant que l'adoration de ce petit saint Jean à la vue de la beauté vraiment divine de l'Enfant Jésus... Ces trois figures, unies dans une même pensée, dans un même sentiment, dans un même amour, sont belles, chacune de leur beauté propre, et belles aussi d'une beauté mutuelle que chacune d'elles déverse sur les autres. — Le paysage

1. La tête de l'Enfant Jésus, de trois quarts faible à droite, est presque de profil. Tandis que de la main droite, il s'appuie sur le genou de sa mère, il tend le bras et la main gauches vers le livre que tient la Vierge.

lui-même semble faire partie du groupe divin. Ce n'est pas une toile de fond banale et muette ; c'est la nature dans son intimité la plus tendre avec l'homme. En montrant la Mère du Verbe assise au milieu d'une campagne où croissent en abondance les plantes et les fleurs, — d'où le nom de *Belle Jardinière* donné à cette peinture, — Raphaël ne semble-t-il pas s'être approprié la croyance qui attribue à la Vierge toutes les splendeurs du monde régénéré et qui fête en elle l'aurore des beaux jours :

Ver primas flores, primos adducit honores[1].

Par de là ces premiers plans verdoyants et fleuris, des plis de terrain doucement ondulés conduisent l'œil jusqu'aux horizons lumineux et profonds, où le bleu des montagnes et l'azur du ciel se fondent en une harmonieuse unité. Dans l'œuvre de Raphaël, ce tableau est l'image achevée du printemps de la vie, le dernier mot des aspirations ombriennes et florentines fondues ensemble. Sous le charme et la grâce, quelque chose d'austère demeure. L'idée de la mort et de la mort par la croix, quelque voilée qu'elle soit, imprime aux enchantements de cette idylle religieuse quelque chose de profond.

Ce tableau, qui traduit sous la forme la plus claire les sentiments les plus vrais, ne semble-t-il pas être le produit d'une poussée presque involontaire et d'une éclosion spontanée ? De telles clartés ne surgissent-elles pas d'elles-mêmes, comme l'eau jaillit d'une source ? On pourrait le croire, et cependant le génie seul ne suffit pas pour enfanter les chefs-d'œuvre ; il faut, en outre, l'étude patiente de la nature et l'effort prolongé de la pensée. Nul n'échappe à la loi du travail, pas même Raphaël. C'est ce que prouvent les dessins qui ont précédé le tableau de la *Belle Jardinière*. Regardons celui que possède le Musée du Louvre[2]. On y voit Raphaël en présence du modèle vivant, au moment où son idée, mûrement réfléchie déjà, prend, quant à la Vierge surtout, sa forme presque définitive. La jeune fille ou la jeune femme, qui a servi de modèle au peintre, est vêtue d'une tunique qui ne laisse rien perdre du

1. D'où le nom de mois de Marie donné au mois de mai, qui est par excellence le mois des fleurs.

2. Ce dessin, après avoir appartenu à Timoteo Viti, passa chez Crozat, qui tenait directement des héritiers de Timoteo la meilleure partie de sa collection. Puis, on le voit figurer dans le catalogue de Mariette, sous le nº 104. Knight, sir Thomas Laurence, Woodburn, Guillaume II roi de Hollande, MM. de Vos, d'Arozarena et Timbal le possédèrent successivement. C'est M. Timbal, enfin, qui l'a légué au Louvre.

mouvement de toute la figure. L'ajustement du corsage est tel à peu près qu'il est dans le tableau. Dégagée de son manteau, la figure apparaît avec toutes ses élégances naturelles. Les épaules sont plus tombantes ; la poitrine a plus de légèreté ; on sent mieux la souplesse de la taille, la belle ondulation des hanches, le mouvement si plein d'abandon des bras. Les jambes sont nues jusqu'au dessus des genoux. Bien qu'elles dussent être drapées dans le tableau, Raphaël a voulu se rendre compte exactement de leurs formes, et il a jeté, d'un trait de plume, une de ces lignes inimitables qui suffisent à elles seules pour révéler un maître[1]. D'autres dessins avaient sans doute précédé celui-là, et d'autres l'ont suivi[2]. Ils montrent quelle gradation savante a suivi la pensée du peintre, et comment l'expression pittoresque s'est élevée en se simplifiant, c'est-à-dire en s'avançant de plus en plus vers la perfection.

La *Belle Jardinière* appartient au dernier séjour de Raphaël à Florence. Cela est incontestable, puisque Raphaël a signé et daté son tableau sur la bordure de la robe de la Vierge. Le nom RAPHAELLO. VRB., ne peut donner lieu à aucune méprise ; mais il n'en est pas de même de la date, que les uns lisent MDVII et les autres MDVIII. Les partisans de cette dernière date s'appuient sur Vasari, qui est loin d'être aussi explicite que ses commentateurs. Que dit-il ? Le voici littéralement : « Il (Raphaël) fit un tableau qu'il envoya à Sienne, lequel tableau, au départ de Raphaël (pour Rome), fut laissé à Ridolfo del Ghirlandajo, pour qu'il finît une draperie bleue qui manquait encore[3]. » La *Belle Jardinière* est-elle explicitement désignée dans cette phrase ? Nullement. On peut l'y voir si l'on veut, mais il est permis aussi de ne pas l'y voir. Admettons que

1. Les relations que les trois figures ont entre elles dans le tableau ne sont pas encore trouvées dans ce dessin. La Vierge détourne la tête vers saint Jean, qu'elle regarde au lieu de contempler Jésus ; tandis que Jésus, au lieu de regarder sa mère, se penche vers saint Jean agenouillé devant lui. Ce dessin reproduit donc à peu près l'idée exprimée déjà dans la Vierge peinte pour Taddeo Taddei (la *Vierge dans la Prairie*) et dans la Vierge peinte pour Lorenzo Nasi (la *Vierge au Chardonneret*). L'œil du spectateur, en suivant dans le dessin le regard de la Vierge et celui du *Bambino*, se dirige vers saint Jean ; tandis que, dans le tableau, c'est sur l'Enfant Jésus que se portent tous les yeux, comme sur le foyer d'où la lumière émane.

2. Témoin le dessin donné par M. Chambers Hall à l'Université d'Oxford, où l'Enfant Jésus est trouvé dans sa position et avec son expression définitive. Ce beau dessin est fait d'une plume hardie, exempte d'hésitation, sûre de traduire avec précision une pensée désormais arrêtée.

3. « Ed intanto fece un quadro, che si mandò in Siena, il quale, nella partita di Raffaello, rimase a Ridolfo del Ghirlandaio, perch'egli finisse un panno d'azurro che vi mancava. » Vasari, tome IV, p. 328.

ce soit d'elle dont Vasari ait voulu parler. S'en suivrait-il nécessairement que ce tableau n'ait pu être amené, dès 1507, dans l'état où il fut laissé au moment du départ pour Rome en 1508? Pas le moins du monde; et, dans ce cas même, ceux qui tiennent pour la date de 1507 pourraient s'accommoder du témoignage de Vasari. Ils ont pour eux, d'ailleurs, les preuves qui ressortent de l'œuvre elle-même, et ce sont les meilleures. Pour nous, ce sont les seules. Examinez la *Belle Jardinière* en la comparant à la *Mise au tombeau*, vous reconnaîtrez qu'une même main a dû conduire en même temps ces deux tableaux, qui respirent le même esprit, le même sentiment, la même âme, et trahissent en outre la même exécution technique. Voyez la chevelure du petit saint Jean dans la *Belle Jardinière;* n'est-elle pas traitée de la même manière que la chevelure de Joseph d'Arimathie dans la *Mise au tombeau?* Si, d'ailleurs, vous regardez le revers de cet admirable dessin qui vient de nous fournir un complément si précieux d'information sur la *Belle Jardinière*, vous trouverez une étude pour la *Mise au tombeau*. N'est-ce pas là encore, pour la *Belle Jardinière*, au moins une présomption en faveur de l'année 1507, au cours de laquelle fut peinte aussi la *Mise au tombeau?* Notez, enfin, que Raphaël ne revient jamais en arrière. La *Belle Jardinière* est le dernier mot de la tradition ombrienne et péruginesque, fidèlement gardée, quoique singulièrement agrandie dans la fréquentation des maîtres florentins. Or, tout à fait à la fin de son dernier séjour à Florence, Raphaël cherchait autre chose. Son rêve l'emportait au delà. La *Vierge de la Maison Colonna*[1] en est la preuve. Dans cette Vierge, la fièvre de l'inconnu le saisit et l'entraîne. Dans la *Belle Jardinière*, il se suffit encore du Dieu de son enfance. Sans en renier l'image dans la *Vierge de la maison Colonna*, il cherche à en renouveler l'idéale vision. La *Belle Jardinière* ne marque donc pas tout à fait la fin de la période florentine. Elle doit être de 1507, de la fin de 1507 si l'on veut. La *Vierge Colonna*, et la *Vierge de la Galerie Esterhazy*[2], sans doute aussi, ont dû suivre, et occuper les premiers mois de l'année 1508.

D'après les commentateurs de Vasari, la *Belle Jardinière* aurait été commandée à Raphaël par Messer Filippo Sergardi, gentilhomme siennois, auquel François Ier l'aurait achetée. Ce qui est certain, c'est que le Père Dan la

1. Au Musée de Berlin.
2. Au Musée de Pesth.

signale dans le *Trésor des merveilles de Fontainebleau* en 1652, et que Bailly la mentionne dans *l'Inventaire des tableaux du Roy* en 1709[1]. Du Cabinet des Médailles, à Versailles, elle passa au Louvre, et l'on a fait justice en lui donnant une place d'honneur dans le *Salon carré*.

Portrait de Jeune Homme[2]. — On l'a retiré du *Salon carré* où il était jadis, pour le mettre dans la première travée de la Grande Galerie. Nous le ferons rentrer dans le domaine que nous sommes en train d'explorer. Il a tout ce qu'il faut pour s'y bien tenir.

Le *Portrait de Jeune Homme* nous transporte dans la Rome de Jules II, vers l'année 1510, au moment où Raphaël, en pleine ébullition de génie, est en train de prendre possession du Vatican. C'est le moment peut-être le plus fortuné de sa vie. Il a cette vue d'une existence heureuse et féconde, à laquelle rien n'est plus refusé. Pour lui, les années succèdent aux années, toujours plus actives et toujours plus glorieuses, pleines d'œuvres et pleines de bonheur. Il compose et peint, en trente mois, la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, la *Jurisprudence*, les *Pandectes*, les *Décrétales*, les figures allégoriques de la voûte, tous les tableaux complémentaires de cette admirable décoration, et il trouve le temps de faire encore un portrait, qui suffirait à lui seul pour le placer au premier rang parmi les maîtres. Ce portrait représente un jeune homme, presque un adolescent, beau de visage, charmant de naturel et de grâce, respirant avec plénitude les parfums printanniers de la vie. Quel est son âge? Seize ans environ. Son nom? On l'ignore. Sa condition? Inconnue. Il est accoudé familièrement sur une balustrade de pierre, sa tête reposant sur sa main droite, son bras gauche ramené horizontalement sur la barre d'appui. Ses longs cheveux, d'un blond chaud, sont coiffés d'une barrette noire et divisés en bandeaux qui tombent le long des joues et se répandent jusque sur les épaules. Un de ses bandeaux, relevé par la main qui soutient la tête, remonte jusque sur la joue

1. Il est ainsi catalogué dans cet inventaire : « Un tableau représentant une Vierge assise avec l'Enfant Jésus debout, s'appuyant sur elle, et saint Jean à genoux, sur un fond de paysage. Figures de demi-nature. Ayant de hauteur trois pieds sept pouces et demi sur deux pieds onze pouces de large. Peint sur bois et cintré par le haut. Orné de sa bordure dorée. — Versailles, Cabinet des Médailles. »

2. (385, c. V.; 372, c. T.; 1506, c. S.

droite, la caresse et lui prête quelque chose de câlin. Le front, largement découvert, est d'une hauteur moyenne. Les yeux, d'un gris bleuâtre, regardent vers la gauche avec de belles clartés. Le nez est délicatement dessiné. Les contours de la bouche sont aimables et spirituels. Le menton a de la finesse dans son accentuation. Les joues sont en pleine floraison de jeunesse. Quant au costume, il est très sommairement peint : une chemise blanche dégageant le cou, de manière à lui laisser toute sa légèreté ; une tunique d'un bleu noirâtre, dont on n'aperçoit que la manche droite ; un manteau d'un vert sombre, jeté négligemment sur l'épaule gauche. La main droite, enfin, est seulement indiquée. Tout démontre à quel point cette peinture a été improvisée ; ce qui ne l'empêche pas d'être enchanteresse. L'ombre et le clair-obscur y sont distribués avec un art d'autant plus grand qu'il se dissimule davantage. Rien ne sent moins l'effort, n'est plus naturel et plus spontané, ne semble moins calculé, moins cherché ; tout y est ordonné, cependant, par un maître aussi sûr de sa main que de sa pensée. Ce joli visage, pris entre la barrette noire et les sombres tonalités du vêtement, est comme la lumière d'un beau jour. C'est la jeunesse elle-même, sans fard ni ajustement, dans tout le charme de sa réalité, dans toute la poésie de son rêve. On a beau, d'ailleurs, analyser un pareil portrait, chercher d'où vient l'enchantement ? On ne sait. « Demande, dit le poète, demande au rossignol son secret pour se faire aimer. »

C'est de la galerie de Louis XIV que nous vient cette peinture, et Bailly, dans son *Inventaire*, la décrit ainsi en 1709 : « Tableau estimé de Raphaël représentant son portrait[1]. » On voyait donc alors, dans ce tableau, le propre portrait de Raphaël à l'âge de quinze à seize ans, sans se demander s'il était possible qu'une œuvre aussi forte fût le fait d'un peintre aussi jeune. Vingt ans plus tard, Mariette, plus clairvoyant, s'avisait de cette impossibilité[2], et Lépicié, en 1752, tenant compte de l'opinion de Mariette, mettait

1. Voici la description complète de Bailly : « Un tableau estimé de Raphaël et représentant son portrait appuyé sur sa main droite. Figure de petite nature. Ayant de hauteur vingt-deux pouces sur seize pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Il a été rehaussé de six pouces et demi et élargi de trois pouces et demi. — Versailles. Petite Galerie du Roy. »

2. « Ce portrait est considérable par la beauté du pinceau et par le savant mélange des couleurs. La tête paraît vivante ; le caractère du dessin est grand et ressenti à propos, avec beaucoup de fermeté et de précision. On dirait que Raphaël l'a peint rapidement au premier coup. Il est, par là, plus piquant qu'aucun autre que nous ayons de ce grand homme. Parmi quelques-uns, il passe pour

simplement en bas de cette peinture : « Portrait de Jeune Homme[1]. » Ce qui n'empêchait pas Émeric David, dont l'opinion faisait autorité il y a cinquante ans, de tenir pour la version de Bailly. Il était pourtant facile de s'assurer de deux choses : d'abord qu'entre ce *Portrait de Jeune Homme* et les portraits authentiques de Raphaël il n'y a aucune ressemblance ; ensuite que Raphaël, à l'âge de seize ans, peignait du Pérugin sous les yeux mêmes de Pérugin, se tenant avec docilité dans le sillon de son maître, et que, même à l'âge de vingt ans, c'était Pérugin encore qu'il s'astreignait à copier, témoin — nous l'avons dit déjà — le *Sposalizio* et le *Christ au jardin des Oliviers*. En 1499, un portrait tel que le *Portrait de Jeune Homme* aurait passé pour un acte de rébellion dans l'École de Pérouse. Ce portrait, d'ailleurs, témoigne de toutes les qualités d'un peintre passé maître. S'il présente quelques incorrections, elles sont le fait, non pas de l'inexpérience, mais de l'improvisation. Pour peindre un tableau d'apparence aussi lâchée, pour produire d'abondance une pareille œuvre, pour orner ainsi de délicatesses ce qui est familier, il faut s'être soumis longtemps au respect du style, au culte de la forme et de la raison, il faut avoir appris, comme dit Boileau, « à faire difficilement des vers faciles ». L'erreur accréditée par Émeric David n'en subsista pas moins, et Forster, quand il grava ce portrait en 1843, écrivit au bas de sa gravure : *Raphaël Sanzio à l'âge de quinze ans.*

Par réaction contre cette manière de voir, on veut maintenant reporter ce *Portrait de Jeune Homme* aux dernières années de la vie de Raphaël. « Cette peinture a dû être exécutée de 1515 à 1520 », dit M. Villot[2], et M. Both de Tauzia reproduit cette même date[3]. C'est là, selon nous, un autre genre d'erreur. Après être remonté trop haut, on descend trop bas. Pourquoi ne pas s'arrêter à mi-chemin, de 1509 à 1511 ? Ce portrait, quoique d'une exécution tout à fait magistrale, n'a pas le caractère des

être le portrait de ce peintre : mais on a peine à se persuader que dans un âge si peu avancé que l'est le jeune homme représenté dans ce tableau, Raphaël fût déjà aussi éloigné de sa première manière qu'il le paraît dans le tableau dont nous parlons. » Mariette, *Recueil d'estampes de Crozat*, t. I, p. 8, n° X. 1729.

1. Lepicié, *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, 1752.
2. *Notice des tableaux du Louvre* (Écoles d'Italie), n° 385.
3. *Catalogue des tableaux du Louvre*, Écoles Italiennes, n° 372.

dernières productions de Raphaël. Tout y rappelle, au contraire, les premiers ouvrages qu'il peignit à Rome. Rapprochez le *Portrait de Jeune Homme* des fresques de la *Segnatura*, vous verrez qu'ils sont peints de la même manière, qu'ils ont même jeunesse, même fraîcheur et même genre de beauté, qu'ils sont en un mot du même âge. Le dessin a, de part et d'autre, la même incomparable grâce, et la couleur, malgré la différence des procédés matériels, produit la même impression. La coloration du *Portrait de Jeune Homme*, blonde, fluide et diaphane, n'a-t-elle pas quelque chose de la limpidité de la fresque, et en particulier des fresques de la première des *Chambres Vaticanes?* Ne voit-on pas aussi de remarquables analogies entre ce charmant visage et les figures non moins charmantes des disciples réunis autour d'Archimède dans l'*École d'Athènes?* Archimède n'étant autre que Bramante, n'est-il pas probable que ses disciples sont aussi des contemporains du peintre? Raphaël, avant d'exécuter sa fresque, n'aurait-il pas peint rapidement et en manière d'étude quelques portraits, parmi lesquels ce *Portrait de Jeune Homme*[1]? L'élan de la pensée, la spontanéité de l'exécution, la verve inspirée de l'artiste en présence du modèle vivant, ne sont-ils pas autant de preuves en faveur de cette hypothèse? Nous pensons donc que ce portrait a été exécuté entre 1509 et 1511. Placez-le dans la *Chambre de la Signature*, il y est en famille, y paraît comme chez lui. Mettez-le tout à côté dans la *Chambre d'Héliodore*, qui fut peinte de 1512 à 1514, il s'y trouve déjà presque dépaysé. Pourquoi? C'est qu'à partir de 1512 Raphaël a reçu l'impression des peintures de Giorgione et de Sébastien del Piombo, et qu'il a gardé quelque chose de ces chauds coloristes[2]... Quoi qu'il en soit, saluons dans ce portrait un chef-d'œuvre.

La Vierge au Diadème[2]. — Nous voici à l'année 1512. Depuis quatre ans Raphaël est à Rome, et, après avoir montré dans de merveilleuses visions, la Philosophie, la Poésie et le Droit, faisant cause commune avec la Théologie sous le patronage de la papauté[3], il s'apprête à célébrer l'indépendance

1. C'est ainsi qu'il peignit le portrait du duc d'Urbin, qui figure aussi dans l'*École d'Athènes*. (V. *Raphaël, peintre de portraits*, t. I, p. 237.)

2. 376. c. V. ; 363. c. T ; 1497. c. S. — Ce tableau, qui est encore sur son ancien panneau, mesure 0m,68 de haut sur 0m,44 de large.

3. *Chambres de Raphael au Vatican*, par M. F.-A. Gruyer. *Chambre de la Signature*, 41.

italienne, dans une langue pittoresque plus grandiose encore[1]. Entre temps, dans la *Vierge au Diadème*, il consacre à la Mère du Verbe un de ses plus rares chefs-d'œuvre.

La plus haute tenue religieuse sous les dehors de la plus pure beauté, voilà le résumé de ce merveilleux tableau[2]... Sous la pleine lumière de la campagne de Rome, la Vierge a fait un lit de son manteau pour y poser le Fils de Dieu, et, soulevant avec respect le voile qui préserve le sommeil de Jésus, elle découvre cette beauté divine aux yeux émerveillés du petit saint Jean.

L'Enfant Jésus a été, de la part de Raphaël, l'objet d'une véritable création. Il lui constitue un privilège unique parmi les peintres. Tous l'ont cherché, Raphaël seul l'a trouvé. Lui seul a peint, en compagnie de Vierges incomparables, des enfants admirablement beaux selon la nature, avec quelque chose de surnaturel et de surhumain qui les grandit jusqu'à la majesté suprême. Il a résumé, dans ses *Bambini*, le mystère de l'Amour tout entier, depuis l'extrême tendresse jusqu'à l'extrême justice. L'Enfant Jésus de la Belle Jardinière s'abandonnait tout à l'heure aux élans divins de son cœur; l'Enfant Jésus de la *Vierge au Diadème* nous donne, jusque dans son sommeil, le pressentiment du souverain juge. Ce pressentiment, très manifeste déjà dans la *Vierge d'Orléans* dès l'année 1506[3], apparaît avec d'étonnantes clartés dans la *Vierge au Diadème* en 1512; il s'accentuera davantage encore dans la *Vierge à la Chaise* vers 1515[4], pour imprimer enfin à l'Enfant Jésus de la *Vierge de saint Sixte*, en 1519, quelque chose de grandiose et de presque terrible[5]... L'Enfant Jésus de la *Vierge au Diadème* se montre de face de manière à ce qu'on ne perde rien de ses traits. Son corps, à demi couché sur la draperie bleue du manteau de la Vierge, prend une splendeur extraordinaire, en même temps que sa tête rayonne d'une beauté divine. La pose est pleine de naturel et d'abandon. La tête, au-dessus de laquelle est relevé le bras droit, s'incline légèrement sur l'épaule droite, tandis que le bras

1. *Chambres de Raphaël au Vatican, Chambre d'Héliodore*, p. 181.

2. La *Vierge de la Maison d'Albe* dans la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, et la *Vierge de la Maison Aldobrandini* dans la *National Gallery* de Londres, sont à peu près aussi de cette époque.

3. Au Musée de Condé.

4. Au palais Pitti, à Florence.

5. Dans la Galerie Royale de Dresde.

gauche pend le long du corps. Des ombres transparentes caressent cette figure divine, à travers la lumière blanche qui l'enveloppe. L'Enfant Jésus dort, mais l'esprit veille, illuminant sa face pensive et grave. Ses cheveux, blonds et courts, font une auréole à son front largement découvert. Sous ses paupières abaissées, on sent l'intensité du regard. Sa bouche, aux plis sévères, est presque menaçante. Dans cet enfant endormi, on reconnaît le Dieu qui fera un jour miséricorde et justice. Il y a là une majesté singulière, devant laquelle l'admiration monte jusqu'à l'adoration.

C'est avec adoration, en effet, que la Vierge contemple son fils. Agenouillée ou plutôt assise sur ses jambes en face de lui, elle lève de la main droite avec précaution le voile qui le couvre, tandis que de la main gauche elle rapproche d'elle avec bonté le petit saint Jean. Que de respects vis-à-vis du Fils de Dieu, et quelle douce familiarité vis-à-vis de son précurseur! Le visage est de trois quarts faible, presque de profil à gauche. Les cheveux, séparés en bandeaux et relevés sans apprêt au-dessus de l'oreille, sont ramenés en masse derrière la tête, où ils s'enroulent en nattes qui tombent jusque sur le cou. Un diadème bleu les couronne, d'où le nom de *Vierge au Diadème* que nous donnons à ce tableau. De ce diadème part une draperie, aujourd'hui presque décolorée, qui descend jusque sur le dos. La robe rouge dégage le cou jusqu'à la naissance des épaules. Une longue tunique bleue, attachée sur l'épaule gauche et nouée à la taille, est jetée par-dessus la robe. Il y a là un de ces arrangements qui révèlent la préoccupation de l'antique en même temps que le respect de la tradition religieuse. Mais ce qui est indescriptible, c'est la pureté sans mélange de cette tête de Vierge. La limpidité du regard et l'exquise correction des traits éloignent toute comparaison et défient tout modèle. Raphaël n'a copié ici aucune réalité vivante. C'est de son âme et de son génie seuls qu'il a tiré cette figure, ou plutôt cette idée. « Il y a, dit Platon, une sympathie intime entre la pureté, la vérité et la beauté; ce qu'il y a de plus pur est essentiellement ce qu'il y a de plus vrai et ce qu'il y a de plus beau[1]. » Raphaël le savait, et il en a fait l'application à la Vierge, qu'il avait appris à honorer comme la plus belle et la plus sainte des créatures. Voilà ce qu'il a exprimé ici comme personne avant lui ne l'avait fait encore, comme personne après lui ne l'a plus jamais fait.

1. Platon. Traduction de M. Victor Cousin, tome II, p. 259.

RAPHAËL

(1483-1520)

LA VIERGE AU DIADÈME



Quant au petit saint Jean, avec son corps robuste, sa coloration vigoureuse, son abondante chevelure, et la toison qui lui forme une courte tunique, il reflète une poésie plus humaine. Agenouillé, de profil à gauche, à côté de la Vierge, il joint les mains avec ravissement, et son âme déborde en accents joyeux. Tandis que sa bouche entr'ouverte fait entendre des cris d'admiration, son œil fixe et brillant est comme ébloui par l'éclat de la beauté divine. Ce sont bien là les premières lueurs de ce « flambeau ardent et luisant » dont parle le Sauveur[1]. Le précurseur, à la vue de Jésus, se révèle et se donne tout entier.

La campagne de Rome, enfin, prête la majesté de ses souvenirs à ce groupe divin. Au premier plan, un bloc de pierre auquel est adossé le lit improvisé de Jésus. Au second plan : à droite, un pan de muraille solide encore et de couleur sombre; à gauche, des substructions semblables à des remparts démantelés, des arceaux et des voûtes à demi écroulées, envahis par la végétation qui est la vie des ruines[2]. Dans cet encadrement, une lointaine apparition de la ville éternelle : des thermes, des basiliques, des palais s'étageant les uns sur les autres et se confondant au milieu d'une atmosphère d'azur; la vision de l'antiquité mêlée aux enchantements de la Renaissance; et, au delà encore, des horizons de montagnes bleues couvertes de neiges, qui sont le couronnement de ce merveilleux spectacle. Comme le goût du monde classique s'affirme dans ce fond de tableau! Les ruines antiques ressuscitaient alors dans toute leur gloire. Elles étaient la parure des campagnes et l'honneur des cités. Dès la fin du treizième siècle, l'Italie s'était portée vers elles avec ravissement. « Les pierres antiques de Rome méritent le respect de tous », avait dit Dante; et l'Église romaine elle-même avait marié l'Italie moderne à l'Italie de Virgile. Blondus de Forli dédiait à Eugène IV sa *Roma instaurata*, et Pie II souriait à la mort quand Bessarion lui promettait un tombeau dans les murs antiques de Rome. Placé au faîte de la Renaissance pour en résumer les aspirations, Raphaël prend à son compte l'enthousiasme deux fois séculaire déjà de l'Italie pour l'antiquité. Dans la *Vierge au Diadème*, il montre, en une sorte d'apothéose, Rome antique et moderne accordées ensemble pour contempler le sommeil de Jésus[3].

1. Jean, V, 35.

2. Trois petits personnages sont places la, comme pour donner l'echelle de ces glorieux debris.

3. La *Vierge au Diademe* a ete nommee aussi la *Vierge au Voile*, c'est sous ce titre qu'elle est inscrite dans les catalogues du Musee du Louvre, la *Vierge au Linge*, le *Silence de la Vierge*, le

C'est encore à l'ancien fonds royal que notre Musée national est redevable de ce merveilleux tableau. Louis XV l'acheta à la vente du prince de Carignan, et, des appartements de Versailles, il passa dans la Galerie du Louvre[1]... Nous disions, au moment où notre itinéraire nous conduisait vers la *Joconde* : « Si le Louvre était en feu et qu'on n'en pût sauver qu'un tableau, c'est vers celui-là qu'il faudrait courir. » Le hasard ayant placé la *Vierge au Diadème* à côté du portrait de Mona Lisa, il faudrait faire en sorte de les sauver tous les deux.

Portrait de Balthazar Castiglione[2]. — Voici un des plus beaux portraits que peintre ait jamais faits. Je n'en connais pas de plus naturel et de moins apprêté, de plus vrai et de moins posé. Nous lui ferons une place, et une place d'honneur, dans le *Salon carré* du Louvre.

Parmi les beaux esprits qui formaient l'entourage de Léon X et l'intimité de Raphaël, il n'en est pas de plus sympathique que le comte Balthazar Castiglione. Naissance, honneurs, esprit, beauté, fortune, il eut tout pour lui. Politique habile, homme de guerre à l'occasion, brillant diplomate, poète, érudit, moraliste, ami passionné des arts, honnête homme et parfait gentilhomme, il est resté le type par excellence du grand seigneur et de l'homme de cour[3]. Raphaël l'avait connu à Urbin en 1506 et s'était lié d'amitié avec

Sommeil de Jésus... Ce tableau a subi, à plusieurs reprises, des restaurations malheureuses. Mignard y fit de nombreux repeints : le bleu si crû de la draperie sur laquelle repose l'Enfant Jésus est un bleu du dix-septième siècle. Cette restauration avait été dissimulée sous une accumulation de vernis colorés. De nouvelles restaurations ayant été jugées nécessaires il y a quelque cinquante ans, le peintre Granet en fut alors chargé. Ayant enlevé les anciens vernis, il se trouva, à sa grande supéfaction, en présence du tableau repeint par Mignard... Les altérations de cette peinture permettent de voir comment peignait Raphaël, modelant d'abord ses figures presque en camaïeu, et revenant ensuite sur cette préparation à l'aide de couleurs légères et transparentes, sous lesquelles le modelé primitif, tout en se voilant, conservait son relief.

1. On raconte que ce tableau, partagé en deux morceaux, recouvrait un tonneau dans une cave de Pescia. C'est dans cet état qu'un amateur l'aurait découvert et acheté à vil prix. Les deux parties auraient été rejointes avec une telle précision, qu'il serait impossible de retrouver la trace de cette mutilation. Cette légende ne repose sur rien de sérieux... La *Vierge au Diadème* appartint à M. de Châteauneuf, puis au marquis de la Vrillière (Raymond Phélypeaux), secrétaire d'État, et enfin au prince de Carignan, à la vente duquel il fut acheté par le roi Louis XV.

2. (383, c. V.; 371, c. T.; 1505, c. S.)

3. Balthazar Castiglione, de la branche mantouane des Castiglione, était né, le 6 octobre 1478, au château de Casatico dans le Mantouan. Ses aïeux remontaient jusqu'aux anciens temps de la féodalité lombarde et tiraient leur nom du château de Castiglione, que l'église de Milan leur avait

lui dès cette époque. Il le revit à Rome en 1511 sous Jules II, et de 1513 à 1516 sous Léon X[1]. Ce fut vers 1515 sans doute qu'il exécuta le portrait intime et familier, dans lequel il mit, non seulement son génie, mais son cœur[2]. Balthazar Castiglione avait alors trente-sept ans et les paraissait bien.

donné à la fin du dixième siècle. Son blason portait *de gueules au lion rampant d'argent soutenant à dextre un castillon d'or*, avec cette devise : Pour non fallir. Son père, Cristoforo Castiglione, avait été un des héros de la bataille du Taro, où il se fit tuer ; et sa mère, Luigia Gonzaga, était citée parmi les femmes les plus remarquables de son temps. Philippe Béroalde l'Ancien dirigea son éducation ; George Merula lui apprit le latin et Démétrius Calchondyle lui enseigna le grec. En 1499, on le trouve à la suite de François Gonzague, venu à Milan pour complimenter Louis XII. En 1503, il se conduit en brave à la bataille de Garagliano, et se retire à Rome après le désastre de cette journée. En 1504, d'après le désir de Jules II et avec l'agrément du marquis de Mantoue, il passe au service de Guidobaldo de Montefeltro, et reste jusqu'en 1516, soit à la cour d'Urbin, soit dans les ambassades qui lui sont confiées par le duc, en Angleterre, en France et surtout à Rome. Ce sont les douze plus belles années de sa vie... Il était à Rome en 1516 quand Léon X enleva le duché d'Urbin à François Marie della Rovere pour le donner à Laurent II de Médicis. Malgré le désir du pape et malgré les instances de Sadolet, de Beroalde, de Bibbiena, de Navagero, il se retira à Mantoue, où les Gonzague le marièrent à Hippolita Torelli, qui mourut le 20 août 1520 en mettant au monde son troisième enfant. Le Castiglione fut inconsolable. Les quatre années de cette union avaient été pour lui quatre années de bonheur, quatre années de recueillement et de production littéraire. Ce fut alors qu'il écrivit les meilleures de ses poésies latines et le *Cortegiano*, le livre de *l'Homme de Cour*, qui l'a rendu célèbre. A partir de 1520, la politique s'empare de nouveau de sa vie et ne lui apporte plus guère que des mécomptes. En 1524, Clément VII l'envoie à Madrid pour y plaider une cause qui était à l'avance irrévocablement perdue. Charles-Quint fit excellent accueil à l'ambassadeur, mais n'en demeura pas moins inflexible. Le sac de Rome en 1527 et la captivité de Clément VII portèrent un coup mortel au pauvre Castiglione. Clément VII, qui n'aurait dû s'en prendre qu'à ses propre fautes, accusa son ambassadeur, qui ne supporta pas cette disgrâce. L'amitié de Charles-Quint ne put qu'adoucir ses derniers moments. Balthazar Castiglione mourut à Tolède, le 2 février 1529, dans sa cinquante-neuvième année. « Je vous affirme que la mort vient de nous enlever un des meilleurs chevaliers du monde. *Yo vos digo que es muerto uno de la mejores cavalleros del mundo* », dit Charles-Quint au jeune Louis Strozzi, neveu de Balthazar. Le Castiglione, ramené en Italie seize mois après, fut déposé dans l'église des Frères-Mineurs, où sa mère lui éleva un mausolée sur les dessins de Jules Romain. *Aloysia Gonzaga contra votum superstes filio bene merito posuit*, tels sont les derniers mots de l'épigraphe composée par Bembo.

1. La lettre écrite en 1514 par Raphaël au Castiglione, au sujet de la Galatée, montre quel idéal de perfection l'artiste et le grand seigneur poursuivaient alors en commun : « ... Quant à la Galatée, je me tiendrais pour un grand maître si la moitié seulement de toutes les choses que Votre Seigneurie m'écrit à ce sujet s'y trouvait réellement ; mais je reconnais dans vos paroles l'amour que vous me portez et je vous affirme que, pour peindre une belle femme, j'ai besoin d'en voir plusieurs, à la condition que Votre Seigneurie soit avec moi, afin de m'aider à choisir. Mais, étant privé de bons juges et de belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui me vient à l'esprit. Si cette idée a quelque excellence, je ne sais ; et c'est à quoi cependant je m'efforce d'atteindre. »

2. Une lettre de Bibbiena au Bembo, du 19 avril 1516, est le plus ancien document relatif à ce portrait.

Un certain embonpoint l'avait envahi déjà, et il semblait fait désormais plutôt pour le conseil que pour l'action. Raphaël l'a représenté assis et vu à mi-corps, presque de face, légèrement tourné vers la gauche, les mains ramenées l'une sur l'autre dans une attitude d'abandon et de familiarité. Le costume, opulent sans rien de voyant, ne rappellerait en rien l'homme de guerre, si le pommeau d'une épée ne se voyait sur la hanche gauche. Une chemise blanche, chiffonnée plutôt que plissée, cache le haut de la poitrine. Sur cette chemise est passée une robe de velours noir, très ouverte par devant et munie par derrière d'un collet qui remonte jusque sur le cou. Des manches bouffantes, en grosse peluche grisâtre, se drapent largement sur les bras, tandis que sur les avant-bras reparaissent les manches en velours noir de la robe. La tête est d'une chaude coloration. Le front est large et très dégagé par la barrette. Cette barrette, en velours noir, porte à sa base une coiffe agrémentée de broderies également noires. Elle est surmontée d'un large toquet de même étoffe et de même couleur. Ce toquet, dont les pans tailladés se relèvent au-dessus de l'oreille gauche, tombe de côté sur l'oreille droite. Une médaille est fixée au côté droit de cette coiffure. Les yeux, surmontés d'épais sourcils blonds, sont d'un bleu très intense et d'un admirable dessin; les paupières, bien ouvertes, ne voilent rien de leur clarté. Le grand charme de cette tête est dans le regard, qui est doux et ferme à la fois, loyal et sincère au plus haut point. Le nez n'est pas d'une forme irréprochable. La bouche, aux lèvres un peu fortes, est petite, spirituelle, aimable, bienveillante. Les joues, en partie couvertes d'une barbe soyeuse et blonde, sont hautes en couleur et respirent la santé. On se sent entraîné par une singulière puissance d'attraction vers ce personnage, en qui tout est franchise, honnêteté, bonté. L'exécution de cette peinture est magistrale. Le dessin n'a rien de sec, et il est remarquable de pureté; les contours, emprisonnés dans la couleur et fondus dans le modelé des chairs, sont pour ainsi dire insaisissables. Raphaël, en présence d'un modèle dont il connaissait si bien les qualités intimes, a peint de verve, d'une main sûre, rapidement, sans la moindre hésitation. Voilà un de ces portraits amis avec lesquels il fait bon vivre. « Être avec les gens qu'on aime, dit La Bruyère, cela suffit; rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal. » Balthazar Castiglione fut de ceux-là pour ses contemporains, et il revit pour nous dans son portrait.

RAPHAËL

(1483-1520)

PORTRAIT DE BALTHASAR CASTIGLIONE



Qu'on nous permette encore d'entrer un moment dans la *Salle des Sept Metres* pour rapprocher le portrait du Castiglione par Raphaël d'un tableau de Lorenzo Costa, représentant *Isabelle d'Este couronnée par l'Amour*[1]. La scène se passe au milieu d'une de ces mythologies accommodées au goût de la Renaissance, et Vasari dit que les figures qui composent ce tableau sont pour la plupart des portraits[2]. C'est ce que démontre le caractère très individuel dont elles sont revêtues. Regardez, sur le premier plan à gauche, le jeune héros qui, après avoir tranché la tête du dragon légendaire, s'appuie sur la hallebarde dont il s'est servi pour accomplir cet exploit ; comparez-le au portrait de Balthazar Castiglione par Raphaël, tenez compte de la différence d'âge, et vous trouverez entre eux une singulière ressemblance. La tête n'est-elle pas de part et d'autre semblablement construite? N'est-ce pas le même développement du front? Ne trouve-t-on pas les mêmes yeux et le même regard, le même nez moyen dont la ligne est un peu défectueuse, la même bouche petite et aimable, la même barbe enfin, de même couleur, plantée de même et mêmement taillée? L'exécution seule diffère. A la grâce maniérée d'un *quattrocentista* et à la langueur d'expression commandée par le sujet traité par Lorenzo Costa, Raphaël a substitué la franchise de pinceau d'un vrai maître et la simplicité naturelle d'un véritable portrait. Rien de surprenant, d'ailleurs, à rencontrer Balthazar Castiglione dans le tableau du peintre ferrarais. Ce tableau fut exécuté vers 1506 et placé dans le palais de Saint-Sébastien, à Mantoue. Le Castiglione, alors âgé de vingt huit ans, avait quitté la cour de Mantoue pour celle d'Urbin ; mais François Gonzague ne s'était résigné qu'à contre-cœur à cette séparation, et il espérait bien reconquérir un jour l'homme éminent qu'on lui avait ravi. Placer Balthazar Castiglione au premier plan d'une épopée romanesque dont Isabelle d'Este est le centre, n'était-ce pas flatter le désir secret du prince? N'était-ce pas rappeler que le Castiglione avait appartenu au marquis de Gonzague, dire même qu'on le considérait comme lui appartenant encore? La convenance historique s'accorde donc ici avec les apparences pittoresques. Dès lors, quel prélude délicieux au portrait peint par Raphaël! A côté de l'homme parvenu à la maturité de son âge et à l'apogée de sa situation, à côté du personnage représenté dans la réalité de sa

1. 175 [illegible] V. 154 [illegible] 1261 [illegible]
2. Vasari, t. III, p. 135.



vie et de son costume de chaque jour, voilà le jeune homme avec le charme de sa printanière beauté, transfiguré par l'allégorie, accoutré d'accessoires mythologiques, jouant un des premiers rôles dans une de ces cours affolées de prétentions littéraires et d'érudition classique. N'est-ce pas ainsi qu'il devait être en 1505, quand il récitait devant la duchesse d'Urbin les octaves dialoguées par lui du drame de Tirsis[1]? Le Castiglione en était alors au début de sa vocation littéraire. En 1515, il en était à son apogée, et son mariage, en exaltant ses facultés poétiques, allait lui inspirer ces élégies latines, que Scaliger et Paul Jove déclaraient, très faussement d'ailleurs, supérieures à celles de Properce.

Il en est une qui tient trop au vif de notre sujet pour que nous ne l'y introduisions pas; c'est celle que le comte Balthazar prête à Hippolita Torelli, sa femme, qu'il met en présence du portrait peint par Raphaël : « Ton image, peinte de la main de Raphaël, peut seule alléger mes soucis. Cette image fait mes délices; c'est à elle que j'adresse mes sourires; elle est ma joie; je lui parle, et je suis tentée de croire qu'elle va répondre à mes paroles. Souvent ce portrait semble vouloir me dire quelque chose de tes sentiments et de ta volonté, et me parler en ton nom. Ton enfant te reconnaît et essaye devant toi ses premières paroles. C'est ainsi que je me console et que je trompe la longueur des jours[2]. » Pouvait-on mieux dire la ressemblance de ce portrait, et à quel point il était parlant?

Quand Balthazar Castiglione se rendit en Espagne comme ambassadeur de Clément VII auprès de Charles-Quint, il emporta avec lui son portrait. Après sa mort, cette précieuse peinture, rapportée en Italie, entra dans le cabinet du duc de Mantoue, où elle resta jusqu'au commencement du dix-septième

1. Le Castiglione avait composé avec son ami César Gonzague les stances pastorales de Tirsis, que tous deux récitèrent *pastoralmente* devant la duchesse d'Urbin, en 1505. V. *Raphael, peintre de Portraits*, tome II, p. 58.

2. Sola tuos vultus referens, Raphaelis imago
 Pieta manu, curas allevatusque meas.
Huic ego delicias facio, arrideorque jocorque,
 Alloquor, et tanquam reddere verba queat :
Assensu nutuque missi sæpe illa videtur
 Dicere velle aliquid et sua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat :
 Hoc solo longos decipioque dies.

siècle. Elle passa alors dans la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre, et fut achetée ensuite par Van Usselen. Transportée dans les Pays-Bas, elle fut copiée successivement par Rubens et par Rembrandt[1]. Mise en vente le 9 avril 1639, Sandrart la poussa jusqu'à 3,400 florins, mais fut distancé par don Alfonso de Lopez, conseiller de Sa Majesté Très-Chrétienne, à qui elle fut adjugée pour 3,500 florins. De la galerie Lopez elle passa dans celle de Mazarin, puis dans la collection de Louis XIV, et fut enfin transportée des appartements de Versailles au Musée du Louvre[2].

De premier ordre comme peinture, ce portrait est d'une importance exceptionnelle au point de vue de l'histoire. Le Castiglione avait été la loyauté même dans un temps de démoralisation profonde. Il avait pu changer de maître sans en trahir aucun, ne servir que de bonnes causes, vivre dans l'intimité des puissants de la terre sans rien perdre de sa dignité. Les ducs d'Urbin, Guidobaldo de Montefeltro et François-Marie della Rovere, l'eurent en grande affection. Le marquis de Mantoue, Frédéric Gonzague, qui l'avait possédé le premier, crut, en le conquérant à nouveau, rentrer dans son plus précieux apanage. Le comte Balthazar avait charmé tour à tour Louis XII, Henri VII et Charles-Quint, mérité la confiance de Jules II, de Léon X et de Clément VII, en se montrant supérieur de caractère à chacun d'eux. Grand par la naissance, plus grand encore par l'esprit et par le cœur, c'est aux lettres et aux arts surtout qu'il doit d'avoir vécu jusqu'à nous à travers les siècles. De quelque côté qu'on le regarde, on voit une belle âme d'un bout à l'autre d'une belle vie. Cette âme est vibrante encore dans le portrait de Raphaël.

1. La copie de Rubens se retrouva dans la succession de ce grand peintre. Quant à la copie de Rembrandt, on la voit dans la Collection Albertine, à Vienne.

2. Peint originairement sur bois, ce portrait a été transporté sur toile. Une gravure, digne à la fois de Raphaël et de Balthazar Castiglione, reste encore à faire d'après cette peinture, qui est ainsi décrite par Bailly : « Un tableau représentant un portrait nommé le Castillan, coiffé d'une espèce de turban. Figure comme nature. Ayant de hauteur deux pieds cinq pouces sur deux pieds de largeur. Dans sa bordure dorée. Versailles. Petite Galerie du Roy. » On voit, par cette description, à quel point, au commencement du dix-huitième siècle français, on ignorait le seizième siècle italien. Non seulement Bailly ne connaît ni le rôle politique ni l'importance littéraire du Castiglione, mais il n'a même jamais entendu prononcer son nom. Il voit dans le portrait de ce personnage célèbre un homme nommé ou plutôt surnommé le Castillan et, dans la toque qui le coiffe, (toque si caractéristique au point de vue du costume italien du seizième siècle), il signale un turban. Peu s'en faut qu'il ne prenne le Castiglione pour un Turc.

Le Grand Saint Michel.[1] — Nous voici au point culminant de notre *Voyage* dans l'État de l'Église, au moment où la Renaissance italienne va dire à Rome presque son dernier mot. Léon X, qui entend au dehors gronder l'invasion, s'est mis sur les bras, dans son propre domaine, une méchante affaire. Ne pouvant tailler des principautés pour sa propre famille dans le royaume de Naples, que se disputaient le roi de France et le roi d'Espagne, il a dépouillé François-Marie della Rovere du duché d'Urbin, et en a donné l'investiture à son neveu Laurent de Médicis. Mais, pour s'enrichir, il ne suffit pas — fût-on pape — de prendre le bien d'autrui, il faut pouvoir le garder. Or, François-Marie n'était pas homme à se laisser faire, et il a reconquis son domaine. Pour l'en déposséder à nouveau, il fallait l'appui du roi de France, et il s'est agi de le gagner à une détestable cause. Laurent de Médicis s'est alors rendu lui-même auprès de François Ier, et, comme arguments suprêmes, il lui a offert deux tableaux de Raphaël : le *Grand Saint Michel* et la *Grande Sainte Famille*. Ces tableaux sont signés et datés de 1518[2]. Ils étaient l'un et l'autre munis de deux volets, doublés de velours vert à l'intérieur et peints extérieurement d'arabesques rehaussées d'or[3]. Goro Gheri et Baldassare Turini, chargés de les expédier en France, allaient les envoyer par mer jusqu'en Provence (c'était le moyen de transport le plus commode et le moins coûteux), quand Léon X intervint et ordonna de les faire voyager par voie de terre. Le pape avait présent à la mémoire le récent naufrage du *Spasimo*[4] et ne voulait pas exposer ces nouveaux chefs-d'œuvre aux hasards d'une traversée[5]. Les deux tableaux, chargés à dos

1. 382, c. V.; 370, c. T.; 1504, c. S.

2. Le *Grand Saint Michel*, auquel Raphaël travaillait déjà le 28 mars 1517, était terminé le 27 mars 1518. Raphaël, ne pouvant tenir les promesses qu'il avait faites au duc de Ferrare, lui envoya le carton de ce tableau. Il y joignit le carton du portrait de Jeanne d'Aragon. Ces deux cartons sont perdus. — On lit, sur le bord du vêtement de l'archange : RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT. M. D. X. VIII. — Le portrait de Jeanne d'Aragon fut commandé aussi vers cette époque par Laurent de Médicis à l'intention de François Ier.

3. L'inventaire de Bailly (1709-1710) fait encore mention de ces volets, qui ont disparu.

4. Ce tableau avait été peint, en 1517 aussi, pour le monastère de *Santa Maria dello Spasimo* ou *Spasmo*, appartenant aux Olivétains de Palerme. Le vaisseau qui le portait fit naufrage. Tout périt, corps et biens. La mer, cependant, respecta le *Portement de croix*. La caisse qui le contenait surnagea et arriva presque saine et sauve jusqu'à Gênes, d'où elle fut réembarquée pour Palerme. (Voy. les *Vierges de Raphaël*, t. II, p. 269.)

5. 17 mai 1518. « J'apprends, écrit Goro Gheri, que Notre Seigneur veut que ces peintures aillent par terre. Qu'on fasse donc selon le bon plaisir de Sa Sainteté. »

de mulets, arrivèrent à Florence le 8 juin 1518, à Lyon à la fin du même mois, et à Fontainebleau quelques jours après. Ils apparurent aux yeux charmés du roi dans tout leur éclat, dans toute leur fraîcheur, tout chauds encore des dernières caresses de pinceau que Raphaël venait de leur donner[1].

Douze ans auparavant, en 1506, Raphaël, nous l'avons vu, s'était essayé à peindre un petit saint Michel, devant lequel nous nous sommes arrêté durant la station qu'en ce temps-là nous avons faite à Urbin. En 1518, il reprend la même idée, en lui donnant toute l'importance pittoresque et toute la grandeur morale qu'elle comporte, et c'est bien alors le *Grand Saint Michel* qui se révèle à lui... Qu'est-ce que l'archange Michel, et comment se trouvait-il spécialement désigné pour un tableau destiné au roi de France? L'archange Michel est le premier, presque le roi des anges, et l'exécuteur par excellence des ordres de Dieu. Placé dans les hauteurs les plus inaccessibles du paradis dantesque, il n'en descend que pour les grandes causes. Il représente la majesté divine dans le Buisson ardent et sur le Sinaï, dérobe le corps de Moïse que Satan proposait à l'adoration des Israélites, soutient Daniel durant la persécution d'Antiochus, vient au secours des Machabées, apparaît au prophète Zacharie dans la soixante-dixième année de la captivité de Babylone, se montre comme le chef des armées célestes dans l'Apocalypse de saint Jean. L'Église grecque lui avait élevé des temples sans nombre[2], et, dès l'antiquité chrétienne, son culte avait pris un grand éclat dans l'Église romaine. Quand on a visité la ville de Manfred (Manfredonia), sur l'Adriatique, et gravi le Gargano jusqu'à *Monte Sant' Angelo*, on se trouve au point même où l'archange fit sa première apparition en Occident. C'est encore aujourd'hui le lieu d'un immense pèlerinage, et c'est de là que fut tirée la première pierre de la *Merveille* qui, du mont Tumba, fit le Mont Saint-Michel. « Tu m'élèveras un temple ici, avait dit le guerrier céleste à saint Aubert, pour que les enfants de ce pays m'invoquent et que je vienne à leur aide[3]. » C'est ainsi qu'aux confins de la Manche et

1. On a prétendu, mais à tort, que le *Grand Saint Michel* fut commandé à Raphaël par Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, frère de l'amiral Bonnivet. D'après le Père Dan (*Trésor des merveilles de Fontainebleau*), ce serait Clément VII qui en aurait fait don à François I[er]. Les témoignages les plus authentiques prouvent que ce fut Léon X, par l'intermédiaire de Laurent II de Médicis, et que l'expédition eut lieu en 1518.

2. Dans la seule ville de Constantinople, quinze églises lui étaient consacrées, et elles étaient toutes de fondation impériale. Du Cange, *Descrip. Constantinop.*

3. En 709, saint Aubert, évêque d'Avranches, que ses promenades solitaires conduisaient souvent

de l'Océan, en vue de la Normandie conquise et de la Bretagne indépendante, la vieille roche druidique de Tombelène Tom Bélen fut baptisée du nom de l'archange. Du haut de ce formidable sanctuaire, saint Michel veilla pendant six cents ans sur notre vieille France aux sombres jours de son histoire. La foi naïve et robuste du moyen âge le voyait et le revoyait sans cesse à travers les nuées diffuses qui se meuvent au fond de la baie. Les yeux s'habituaient à distinguer dans ces brumeux mirages de vraies formes humaines, rendues géantes et montant jusqu'au ciel à travers l'immensité de la grande mer. C'était l'archange,... l'archange en qui s'incarnait l'âme française dans sa formation héroïque. Vingt-cinq ans après son apparition à saint Aubert, saint Michel combattait à Poitiers avec Charles-Martel contre les Sarrasins. Du onzième au treizième siècle, il guidait les Croisés jusqu'au saint Sépulcre. Il fut surtout, au quatorzième et au quinzième siècles, le protecteur de la France royale et chevaleresque. D'un bout à l'autre de cette terrible *guerre de Cent ans*, le Mont Saint-Michel fut une forteresse invincible, un refuge imprenable, un rempart contre lequel les Anglais s'épuisèrent en vain. Cent dix-neuf chevaliers y suffirent à Louis d'Estouteville pour repousser le plus formidable des assauts. Saint Michel était avec eux. Du Guesclin, « le droit seigneur », qui occupe une si grande place dans la formation de la patrie française, fut capitaine de Pontorson et du Mont Saint-Michel. Avec ce fier Breton, l'archange ne cessa de combattre. Saint Michel, enfin, fit de Jeanne d'Arc l'ange armé de la France. En combattant avec elle,

à Tombelène, s'y endormit et vit en songe un ange revêtu d'une armure d'or. L'ange toucha de son épée le vieux roc païen, qui croula dans la mer, tandis que surgissait à sa place une église immense pleine de guerriers bardés de fer, auxquels se mêlaient des légions d'anges faisant entendre de célestes concerts. Cette première apparition troubla le saint évêque, mais sans le convaincre. A la même place, une seconde fois l'archange lui apparut, terrible et fulgurant de lumière. « Qui es-tu? » demanda l'évêque. L'apparition tourna vers lui son épée, et Aubert eut peur. Le livre des saintes Écritures était ouvert sur ses genoux; un ouragan passa dessus, en fit voltiger toutes les feuilles, et le livre resta ouvert au chap. XII de l'Apocalypse. L'évêque lut alors, à la lumière de l'ange, le passage suivant : « Il y eut un combat dans le ciel. Michel et ses anges combattaient contre le dragon, et le dragon combattait contre eux avec ses anges... » Et comme Aubert ne se rendait pas encore, l'archange lui apparut une troisième fois : « Faut-il que je te laisse un signe de moi? » lui dit-il, et il lui enfonça son index dans le front. Aubert sentit une vive douleur, et s'écria : « Je ferai ce que tu commandes. » (Dom Hugues, *Histoire générale de l'abbaye*. — Voir le très intéressant travail : *le Mont Saint-Michel et son histoire*, par M. Ed. Schuré; *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1890.)

il la rendit invincible. Soutenue par lui, elle put réparer les défaites et déchirer les traités qui avaient livré la France aux Anglais[1]. Et quand elle eut reconquis le royaume et qu'elle l'eut remis à son roi, l'archange et l'âme de la sainte s'envolèrent en même temps. Depuis lors, les moines, les guerriers, les bergères, ne virent plus saint Michel en songe. Le Mont Saint-Michel lui-même perdit son caractère chevaleresque et sacerdotal[2]. Pendant plusieurs siècles encore, l'archange n'en resta pas moins pour la France un glorieux symbole. Le 1er août 1469, Louis XI institua l'ordre de Saint-Michel, avec cette devise : *Immensi tremor Oceani*. L'archange « qui faisait trembler l'immense Océan » devint, pour les ordres royaux de la France, ce que saint Georges était, depuis cent trente-neuf ans déjà, pour les ordres royaux de l'Angleterre[3]. Il faut relire ici le préambule de l'ordonnance de cette institution. En voici les premières lignes : « Nous, à la gloire et louange de Dieu nostre créateur tout-puissant, et révérence de sa glorieuse Mère, et commémoration et honneur de Monsieur sainct Michel Archange, premier chevalier, qui pour la querelle de Dieu victorieusement batailla contre le Dragon, ancien ennemy de nature humaine, et le trébucha du ciel ; et qui, au lieu et oratoire appelé Mont Sainct Michel, a toujours seurement gardé, préservé et défendu, sans estre pris, subjugué, ne mis ès mains des anciens ennemis de nostre Royaume... » N'est-ce pas là le texte même qui allait inspirer Raphaël? Et ne devait-on pas être le bienvenu auprès de François Ier, quand on lui apportait l'image du plus grand des protecteurs de la France, peinte de la main du plus grand des peintres?... Regardons ce tableau.

La scène se passe au milieu d'un désert encombré de rochers, dont les fissures laissent apercevoir les flammes de l'enfer. Saint Michel, le chevalier divin et le modèle par excellence du parfait chevalier, est descendu du ciel pour combattre Satan. Soutenu dans les airs par le balancement de ses

1. La défaite d'Azincourt et le traité de Troyes.

2. Nos rois le déshonorèrent en le transformant en prison. Louis XI lui confia quelques-unes de ses vengeances, en attendant que Louis XIV y livrât à la dent des rats le gazetier Dubourg.

3. L'ordre de Saint-Michel compta d'abord trente-six chevaliers, dont le roi était chef. Pour en faire partie, il fallait être gentilhomme de nom et d'armes, et l'on pouvait en être rayé pour cause d'hérésie, pour cause de trahison et pour avoir fui dans quelque bataille ou rencontre. François Ier changea le collier en un cordon, en l'honneur de saint François. V. le P. Pierre Helyet, *Hist. des Ordres religieux et militaires*, etc., tome VIII, p. 370.

ailes, il lui a suffi de toucher de son pied le démon, pour le terrasser et le vaincre[1]. Il est vu de face. Vêtu d'une tunique courte et d'une armure d'or[2], qui dégagent le cou et découvrent complètement les bras et les jambes[3], il tient de ses deux mains la lance dont il va frapper l'ennemi du genre humain. Une longue écharpe bleue, aux plis harmonieux flottant au gré des vents, ajoute à l'élégance aérienne de cette noble figure. La tête, coiffée de cheveux blonds qui s'agitent comme des flammes, rayonne d'une éternelle jeunesse. Aucun effort n'en contracte les traits. La sérénité de l'archange est immuable. Le geste est plein d'aisance et d'une souveraine grandeur. Le héros céleste est dans toute l'ardeur du combat, ou plutôt dans tout l'éclat de la victoire, et cependant rien ne vient troubler le calme de ses formes. Sa force est irrésistible, on le voit, sans que la moindre contraction musculaire soit nécessaire pour la faire sentir. Les deux grandes ailes, dont l'une se dresse verticalement au-dessus de la tête et dont l'autre s'étend presque horizontalement au niveau de l'épaule gauche, mêlent l'éclat des plus riches couleurs à l'apparition angélique. On dirait des pierres précieuses jetées à profusion autour du divin chevalier. — Quant au démon, il est couché à terre, à plat ventre, se tordant et râlant dans une rage impuissante. Sa tête haineuse et monstrueuse grince des dents en se tournant vers l'archange, qu'il menace encore de ses yeux flamboyants. Son corps, robuste et difforme, est nu; Raphaël, à l'aide d'un raccourci savant, en a très habilement dissimulé l'horreur. Ses épaules sont armées de grosses ailes massives et cornues, faites pour le porter dans les sombres abîmes. Les doigts de ses mains et de ses pieds sont armés de griffes. Une longue queue part du bas de son dos et s'enroule entre ses jambes, qui battent douloureusement le rocher gardien de l'enfer. — Tout au fond et au delà des nudités désolées de ce désert, la riante nature reprend ses droits. La campagne, verdoyante et rafraîchie, confine à la mer sous un horizon de ciel bleu... L'effet de cette peinture est saisissant. Le beau et le laid, le bien et le

1. C'est de son pied droit que l'archange touche l'épaule gauche du démon. Sa jambe gauche est rejetée en arrière.

2. Une cuirasse d'écailles d'or recouvre la poitrine. Une épée est suspendue au ceinturon qui entoure la taille.

3. Les jambes nues sont chaussées de cothurnes de fantaisie, qui laissent voir l'extrémité des pieds.

mal, le vrai et le faux, se livrent un suprême combat. Voilà l'idée exprimée par Raphaël avec une rare éloquence. Quel admirable contraste entre saint Michel et Satan! Quel magnifique triomphe que celui de l'ange de lumière sur l'ange des ténèbres[1]!... N'est-ce pas le triomphe même de l'esprit sur la bête, sur la bête humaine, la pire de toutes les bêtes?

Parmi les peintures de Raphaël il en est peu qui aient subi d'aussi mauvais traitements. En 1518, Raphaël était depuis trois ans architecte de la basilique de Saint-Pierre et du palais Vatican. Il avait par surcroît, depuis un an déjà, la direction des antiquités et des fouilles. Léon X en avait fait une sorte de surintendant des beaux-arts. La Rome antique et la Rome moderne lui étaient confiées, presque soumises, ce qui ne l'empêchait pas de rester peintre avant tout, témoin les *Sibylles* et les *Prophètes* de l'église de la *Pace*, les Cartons pour les *Tapisseries du Vatican*, le *Zodiaque* pour la chapelle d'Augustin Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, la *Sainte Cécile*, la *Vision d'Ézéchiel*, le *Portement de croix*, la *Visitation*, etc., etc. Son invention était intarissable et son imagination de plus en plus féconde; mais il ne pouvait plus guère peindre lui-même les nombreux tableaux qui lui étaient commandés. Après les avoir composés, en avoir dessiné les principaux éléments d'après la nature et surtout d'après « une certaine idée » qui le hantait sans cesse, il les faisait ébaucher et quelquefois peindre presque entièrement par ses élèves, se bornant à y donner la dernière main, à y mettre l'accent décisif et toujours reconnaissable de son propre génie. Malheureusement, ces délicatesses suprêmes étaient peintes à l'aide de couleurs légères et fragiles; elles se réduisaient même peut-être à de simples glacis, superficiellement appliqués sur des dessous solidement établis. Dès lors, l'action du temps, des lavages et des restaurations a plus ou moins altéré ce qui était du maître, et ce qui était de l'élève est resté. On doit tenir grand compte de cette observation, quand on regarde les tableaux qui appartiennent aux dernières années de la vie de Raphaël[2].

1. Voici comment le *Grand Saint Michel* est décrit dans l'Inventaire de Bailly (1709) : « Un tableau représentant saint Michel tenant une lance pour terrasser Lucifer qui est sous ses pieds. Figures grandes comme nature. Ayant de hauteur huit pieds deux pouces sur quatre pieds dix pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Avec deux volets doubles de velours vert peints d'ornements rehaussés d'or. — Versailles. Grand appartement du Roy. »

2. Même à cette époque, cependant, on peut citer encore certaines peintures entièrement faites de la main de Raphaël : la *Vierge de saint Sixte* et le *Joueur de violon*, par exemple.

Jules Romain a pris une très grande part à l'exécution du *Grand Saint Michel,* cela n'est pas douteux. Il y avait mis les duretés de son pinceau; mais sur ces colorations lourdes et opaques, le maître avait jeté le voile harmonieux de son propre coloris. Ce voile malheureusement s'est bien vite envolé[1]. Soit que ce tableau ait souffert durant le voyage de Rome à Fontainebleau, soit qu'il ait été mal soigné dès son arrivée en France, une première restauration devint nécessaire dès l'année 1530, et c'est à Primatice qu'elle fut confiée. Ce travail était de peu d'importance sans doute, si on le mesure à la très faible somme dont on le paya. Les *Comptes des bastiments royaux* nous disent qu'il ne s'agissait que d'un lavage et d'un nettoyage de vernis[2]. A la fin du siècle suivant, ces mêmes *Comptes royaux* nous révèlent une nouvelle restauration, très considérable cette fois, à en juger aussi par ce qu'elle coûta. En 1530, Primatice avait reçu *onze livres,* pour avoir remis en bon état quatre tableaux de Raphaël; en 1685, le peintre Guelin recevait *deux mille deux cent dix-huit livres, six sous et huit deniers,* « pour avoir rétabli le (seul) tableau de saint Michel[3] ». Ce mot *rétabli* donne à songer, me paraît effrayant. *Rétablir* un tableau! N'est-ce pas le remettre en l'état où l'on suppose qu'il a dû être primitivement? Voit-on, dans un temps où la pensée de Raphaël était si mal comprise déjà, le sieur Guelin chargé d'une pareille besogne? Poussin lui-même, s'il eût encore vécu, y aurait à peine suffi, et il eût peut-être reculé devant elle. De cette époque, certainement, datent les premiers repeints, c'est-à-dire les premières et graves altérations. Il y avait dans l'air, en ce temps-là, quelque chose de pompeux et de théâtral. On en vivait sans le savoir. Les saints étaient en représentation dans leurs églises, comme les grands de la terre dans leurs palais. Ne semble-t-il pas qu'un peu de cette solennité of-

1. Les contemporains de Raphaël dénonçaient déjà la couleur enfumée de ce tableau. Lettre de Sebastien del Piombo à Michel-Ange.)

2. « Donné la somme de onze livres à Francisque Primatice de Boullongne, le peintre, pour avoir vaqué, durant le mois d'octobre 1530, à laver et nettoyer le vernis à quatre grands tableaux appartenant au Roy, de la main de Raphaël d'Urbin, à savoir : le *Saint Michel,* la *Sainte Marguerite,* la *Sainte Anne* lisez la *Grande Sainte Famille* et le *Portrait de la reine de Naples* Jeanne d'Aragon . » Voy. la *Renaissance des Arts a la cour de France,* par le comte Leon de Laborde, p. 33.

3. Du 8 may 1685. Reçu du s. du Metz 2.200 livres pour delivrer au nomme Guelin, peintre, pour avoir rétabli le tableau de Saint Michel, de Raphaël, pour le service de Sa Majesté, et 18 l. 6 s. 8 d. pour les taxations, cy. 2.218 : 6 : 8. »

ficielle ait rejailli sur le *Grand Saint Michel?* Le peintre obscur, chargé de le *rétablir*, ne l'a-t-il pas, à son insu sans doute, accommodé en quelque sorte au goût du jour? La simplicité grandiose que Raphaël y avait mise n'en a pas été totalement effacée, mais elle en a été singulièrement obscurcie. Ce tableau fut alors placé au-dessus du trône de Louis XIV et y fit, malgré tout, bonne figure[1]... Le dix-huitième siècle, à son tour, allait le remanier aussi. En 1753, des soulèvements s'étant produits dans la peinture, il fallut la transporter de son panneau sur toile[2]. Il est à croire que l'opération fut mal conduite, puisqu'on fut obligé de procéder à un rentoilage en 1776[3]. Celui-ci fut fait assez malencontreusement aussi pour qu'on dût le recommencer en 1800[4]... Notre dix-neuvième siècle, enfin, devait être sans plus de ménagements pour ce *Grand Saint Michel*. Vers 1850, M. Frédéric Villot procéda à une restauration qui mit les autres à découvert. Les nombreux repeints des siècles précédents apparurent alors. Sous l'accumulation des vernis colorés qui les recouvraient, on ne les apercevait guère; on fut forcé désormais de les voir, et l'on s'en prit à celui qui les avait mis à nu. On rejeta sur M. Villot toutes les responsabilités. Il avait été surtout imprudent. Il paya pour les vrais coupables, qui étaient depuis longtemps hors d'atteinte. Malgré ces mutilations, le *Grand Saint Michel* se défend encore. Rien n'en a pu effacer la beauté native.

Le *Grand Saint Michel* occupe une des premières places dans le Salon carré du Louvre. On parle de l'en déposséder. Nous regretterions qu'on le fît. Ce tableau appartient à la fois à l'histoire de France et à l'histoire de l'Art. Il marque les origines de notre Galerie, et Vasari en parle avec éloges. Voilà trois cent soixante et douze ans qu'il jouit dans notre pays d'une légitime réputation. On se rappelle, en le regardant, l'accueil que lui fit à Fontainebleau le roi François Ier, au milieu d'une cour éprise de l'Italie depuis vingt-quatre ans déjà. On se souvient aussi de Versailles au temps de sa splendeur, et l'on y revoit Louis XIV trônant sous la protection de l'archange. Exilé de ces résidences royales, le *Grand*

1. Félibien, t. III, p. 83.
2. Ce fut Picault père que l'on chargea de ce travail.
3. Ce premier rentoilage fut confié à Hacquin.
4. On s'adressa à Picault fils pour ce second rentoilage.
5. 377, c. V.; 364, c. T.; 1498, c. S.

Saint Michel a trouvé asile dans notre vieux Louvre, transformé en un incomparable musée. On ne pouvait rêver pour lui un meilleur sort, et l'on a fait justice en lui faisant honneur.

LA GRANDE SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier [1]. — Cette Sainte Famille est ainsi nommée, à cause de son importance exceptionnelle, et parce qu'elle fut peinte à l'intention du roi François Ier. Elle mesure $2^{m},07$ de haut sur $1^{m},40$ de large, et comprend sept figures de grandeur naturelle : l'Enfant Jésus, la Vierge, saint Joseph, sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et deux anges.

L'Enfant Jésus est ici le dieu de la famille, sans arrière-pensée ni pressentiment d'aucune sorte. Il s'élance radieux de son berceau dans les bras de la Vierge ; sa tête est renversée en arrière et sa poitrine comme jetée en avant, ses reins sont souples et cambrés, toute sa jeune musculature est en jeu. La nature, en plein développement, s'élève en lui à sa plus haute puissance. Sur ses traits épanouis, respirent la jouissance de vivre et le bonheur d'aimer. Le front, vaste et puissant, est couronné d'une chevelure abondante et bouclée ; les yeux sont pleins d'éclat, et la tendresse qu'ils expriment est parlante aussi dans la bouche. Tout monte et aspire à monter dans cette noble figure d'enfant. N'y sent-on pas l'influence de l'antiquité ? N'y a-t-il pas quelque chose de Jupiter enfant dans cet Enfant Jésus ? Peut-être. Où est le mal, dès que ces réminiscences, au lieu d'absorber le sentiment religieux, concourent à sa manifestion.

La Vierge, assise en face de son Fils, tend vers lui ses bras, s'incline et se trouve presque agenouillée devant lui. Ses traits recueillis expriment le respect. Les bandeaux ondés de sa chevelure sont ramenés au-dessus de l'oreille et découvrent le front. Les yeux abaissés regardent l'Enfant Jésus avec une tendresse qui n'est pas exempte d'appréhension, et la bouche leur répond avec une émotion qui, pour être contenue, n'en est pas moins vive. La Vierge voudrait sourire et ne le peut pas, parce qu'elle sait que les bras de son Fils, tendus vers elle avec amour, se tendront un jour sur la croix avec plus d'amour encore pour le salut du monde. Sous le calme d'une âme que Dieu possède, on sent le déchirement d'un cœur que le sacrifice attend. Remarquez la beauté de la main qui soutient le corps de Jésus [2], l'élégance du pied que chausse une san-

1. (377, c. V.; 364, c. T., 1498, c. S.)

2. Un repentir laisse apercevoir le pouce de cette main par delà l'épaule de l'Enfant Jesus. Ce repentir ne se voit plus maintenant dans le tableau : mais il avait reparu au dix-septième

RAPHAËL

(1483-1520)

LA GRANDE SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS IER



dale[1], le jet des draperies que l'art classique le plus pur ne désavouerait pas. La forme et l'idée, dans cette figure, concourent à une parfaite unité d'impression.

Saint Joseph, debout derrière la Vierge et accoudé sur un panneau de boiserie, s'enveloppe avec une majestueuse simplicité dans son manteau jaune, jeté par-dessus sa tunique bleue[2]. Sa tête, appuyée sur sa main gauche, est coiffée d'une chevelure noire grisonnante, à laquelle répond une barbe de même nuance. Ses yeux, graves et doux, regardent avec recueil- lement l'Enfant Jésus. Sa physionomie silencieuse est pleine de noblesse et d'autorité. Voilà bien, comme dit Bossuet, « l'homme que Dieu a choisi parmi tous les autres pour lui mettre en main son trésor et le rendre ici-bas son dépositaire. » En lui donnant une place importante dans cette *Grande Sainte Famille*, Raphaël a voulu montrer que « le plus humble et le plus caché de tous les saints est, 'au sens chétien du mot, le plus illustre[3] ».

Sainte Élisabeth, vêtue d'une robe verte et d'un manteau jaune[4], est agenouillée en face de la Vierge. Le corps incliné en avant vers l'Enfant Jésus, elle joint de ses deux mains les mains de son fils et lui apprend à prier. La tête, vue de trois quarts à droite, est coiffée d'une draperie blanche rayée de rouge et de bleu, qui enveloppe les cheveux et passe sous le menton. Ce qu'il y a d'impérissable dans les affections humaines rayonne sur ce visage chargé de rides.

Quant au petit saint Jean-Baptiste, il disparaît en partie dans les plis du manteau de sa mère. On dirait qu'il se rapetisse et cherche à s'effacer devant les splendeurs qui l'éblouissent à la vue de Jésus. Ses yeux, grands ouverts, se remplissent de l'image de Dieu fait homme, et la prière sort de sa bouche enfantine comme l'amour se répand de l'âme au dehors[5].

Deux anges, enfin, interviennent sur un plan secondaire, pour mêler les hommages du ciel aux adorations de la terre. L'un se tient dans l'attitude

siècle sous l'action des restaurations d'alors, et Edelink l'a maintenu dans son admirable gravure.

1. Les bandelettes de cette sandale sont attachées par une perle sur le cou-de-pied.

2. Il s'appuie sur son bras gauche. Son bras droit, ramené sur sa poitrine, disparaît sous les plis du manteau.

3. Bossuet, Panégyrique de saint Joseph.

4. La robe verte de sainte Élisabeth n'est visible que sur la poitrine et sur l'avant-bras droit. Le manteau jaune couvre les épaules, le bras gauche et toute la partie inférieure de la figure.

5. Cette figure a subi de très graves altérations.

de la prière, les mains croisées sur la poitrine, la tête portée en avant, les traits enflammés d'une sainte ardeur[1]. L'autre, de ses deux mains tendues, s'apprête à répandre une brassée de fleurs sur la Vierge et sur l'Enfant Jésus[2]. Quel rayonnement de bonheur et d'intelligence dans ces figures aériennes, dont les ailes aux vives couleurs se perdent au milieu des obscurités voulues qui servent de fond au tableau! — C'est, en effet, dans une chambre dallée de marbres et dont les lambris sont enveloppés d'ombres épaisses que se tient la Sainte Famille. Un grand rideau d'un vert sombre est relevé à droite, tandis que, par une baie ouverte à gauche, pénètre la lumière du ciel... Rien ne saurait être ajouté ni retranché à ce tableau, car il n'y a pas une ligne qui n'ait sa raison d'être. Toutes les figures qui le composent sont soumises aux conditions de parallélisme et de symétrie qui étaient de tradition dans l'ancienne école, mais l'harmonie qui les enveloppe les affranchit de toute servitude et les préserve de toute banalité. Voilà une conception puissante autant que simple, portant la double marque de cette force que le génie seul tire de l'expérience, et de cette jeunesse idéale qui avait été le charme des premières peintures de Raphaël et qui fut la parure de ses dernières œuvres.

Cette peinture a pris malheureusement de la lourdeur et de la dureté, avec quelque chose de triste et d'éteint, qui, au lieu de chaleur, ne communique plus guère que du froid. C'est qu'elle a été en quelque sorte dénudée, dépouillée des surfaces délicates dont l'avait revêtue Raphaël, réduite par endroits aux dessous qu'y avait posés Jules Romain. Le temps et les hommes, ne lui ont pas été cléments. Placée au-dessus d'une cheminée dans le « grand appartement du Roy » à Versailles, elle a longtemps souffert du contact de la chaleur et de la fumée[3]. Lavée et restaurée à plusieurs reprises, elle a été ensuite transportée sur toile. Voilà plus qu'il n'en faut pour expliquer l'état de

1. Cet ange retourne vivement vers son compagnon sa tête qui se montre de trois quarts à gauche. Il est, d'ailleurs, à tel point relégué dans l'ombre, qu'on distingue à peine la couleur de sa tunique.

2. La tête de ce second ange est de trois quarts à droite. La tunique bleue, qui découvre les bras jusqu'aux épaules, flotte derrière le dos, où elle se confond avec les ailes.

3. Ce fut sur les instances du graveur Wille qu'on se décida à enlever la *Grande Sainte Famille* d'une place aussi compromettante. — Voici comment elle est cataloguée dans l'*Inventaire* de Bailly en 1709 : « Un tableau représentant une Sainte Famille accompagnée de deux anges sur le fond, dont un répand des fleurs. Figures comme nature. Ayant de hauteur six pieds quatre pouces sur quatre pieds trois pouces de large. Peint sur bois. Dans sa bordure dorée. Avec deux volets, doublez de velours vert et peints par dessus d'ornements rehaussés d'or. » Les volets ont été détruits à l'époque de la Révolution.

fatigue et d'usure dans lequel elle est aujourd'hui. Le travail de Jules Romain, robuste et magistral d'ailleurs, est presque seul maintenant à paraître : et Jules Romain lui-même ne serait pas sans éprouver de pénibles surprises, s'il voyait comment ses couleurs se sont comportées sous l'action de l'air et de l'humidité. Les noirs de fumée, dont il abusait, lui sembleraient d'une dureté qu'il avait été loin de prévoir, et les oxydes de fer, devenus d'un ton de brique par suite de leurs suroxydations, l'étonneraient douloureusement aussi. Pourquoi l'Enfant Jésus et le petit saint Jean paraissent-ils avoir été particulièrement affectés dans cette *Grande Sainte Famille?* Sans doute parce que, sur ces figures qui sont le centre pittoresque et moral du tableau, Raphaël s'était réservé la meilleure part, et que cette part est irrémédiablement perdue pour nous. Pourquoi, par contre, le saint Joseph, la sainte Élisabeth et les deux anges se sont-ils maintenus en meilleur état de coloration? Sans doute aussi parce qu'ils ont été peints d'une même pâte par Jules Romain lui-même, qui les a presque conduits jusqu'à terme. Il faut donc, en regardant ce tableau, faire la part de l'élève, que le temps a presque complètement dévoilée, et réserver celle du maître, qui n'est plus guère visible que pour certains yeux... Pareil travail de restitution n'était pas nécessaire quand nous regardions tout à l'heure la *Vierge au Diadème,* altérée plus profondément encore cependant que la *Grande Sainte Famille.* Raphaël l'ayant peinte entièrement de sa main, c'est lui qui nous apparaissait encore derrière ce que le temps et les hommes ont tour à tour enlevé ou ajouté à ce tableau.

Ceux qui parlent de Raphaël sans le bien connaître voient en lui, d'abord un apôtre, ensuite un apostat, et font alors deux parts dans son œuvre, plaçant les unes avant la chute et les autres après. Rien de plus faux que de pareilles classifications. Raphaël n'a été ni un saint ni un renégat. Il s'est contenté d'être et de rester un peintre et le plus complet des peintres. Voyez-le du commencement à la fin de son œuvre, de la *Vierge Connestabile* à la *Vierge de saint Sixte,* — il avait dix-huit ans quand il peignit l'une et trente-six ans quand il peignit l'autre, — vous reconnaîtrez que malgré les progrès qui séparent ces deux Vierges, il y a un lien qui les rapproche, la simplicité. « Il faut que votre œil soit simple. » Parole profonde, dont Raphaël a fait la règle de sa vie. Toujours il a vu la nature d'un œil simple. Si vous voulez vous en convaincre, parcourez, de préférence encore à ses tableaux, ses nombreux dessins, ceux de sa jeunesse et ceux de sa maturité, vous y trouverez ce trait commun, qui

est la vraie marque de son génie. La *Grande Sainte Famille* nous en fournit la meilleure preuve. Regardez, au Louvre même, le dessin à la sanguine pour la figure de la Vierge dans ce tableau. A aucune époque de sa vie, Raphaël n'a été plus naïvement vrai, plus touchant dans sa sincérité. Voulant se rendre compte du mouvement de toute la figure, il a presque déshabillé son modèle, ne lui laissant qu'une tunique courte qui découvre les bras jusqu'aux épaules et les jambes jusqu'au-dessus des genoux. Rien n'est plus chaste, cependant. Malgré cette tenue familière, la femme s'est aussitôt transfigurée en Vierge. Le tableau est là déjà dans ce qu'il a de plus élevé. L'esprit ailé de Raphaël a été droit au but. La tête, coiffée d'un simple fichu, est trouvée avec sa grâce modeste et son humilité adorable. Les yeux sont recueillis en même temps que remplis de tendresse, et la bouche est en parfait accord avec eux. Jamais la nature n'a été vue d'un œil plus simple, et jamais, en se livrant dans sa vérité presque nue, elle ne s'est plus soudainement épurée, ennoblie, transformée[1]. Un pareil dessin suffit à lui seul pour révéler ce qu'il y a d'unique et de divin dans le génie de Raphaël. Il faut en emplir et ses yeux et son cœur, et revenir ensuite au *Salon carré*, vers la *Grande Sainte Famille*. Malgré les altérations qu'elle a subies, elle reste une des belles œuvres de la Renaissance, résumant en elle la chasteté des époques ferventes et les progrès au delà desquels on n'entrevoit plus que la décadence[2].

1. Cet admirable dessin a appartenu à Mariette. Il a pour pendant, dans notre galerie des dessins, un autre dessin également à la sanguine, ayant aussi appartenu à Mariette et représentant *Psyché qui offre à Vénus le don qu'elle a reçu de Proserpine*. (V. *Raphaël et l'Antiquité*, par F.-A. Gruyer, tome II, p. 224.) On peut se convaincre encore, en regardant ce dessin, quelle chasteté d'intention Raphaël conservait devant la nature, et à quel point il demeura jusqu'au bout dans la voie du grand art.

2. Une petite *Sainte Famille* (378, c. V.; 365, c. T.; 1499, c. S.) se trouve également dans le *Salon carré* sous le nom de Raphaël. La Vierge, assise au pied d'un tertre, soutient l'Enfant Jésus, qui, debout dans son berceau, caresse le petit saint Jean, que lui présente sainte Élisabeth. Il est probable que cette charmante peinture a été exécutée par un élève sur les dessins du maître. La couleur chaude du tableau a fait penser à Garofolo. On a nommé aussi Jules Romain, François Penni, Perino del Vaga. Dans le domaine de l'hypothèse, le champ est vaste. Ce qui est certain, c'est que l'esprit de Raphaël, quoique vivant encore dans ce tableau, ne nous arrive plus qu'à travers l'interprétation de l'école. Chacune des stations de notre *Voyage autour du Salon carré* devant être marquée par un incontestable chef-d'œuvre, nous écarterons de notre route cette petite *Sainte Famille*, qui laisse prise, on vient de le voir, à bien des doutes. « Ce tableau, dit Lépicié dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, appartenait à M. Loménie de Brienne, lorsque Louis XIV le fit acheter. M. Félibien croit qu'il vient de la maison de Boissy, et qu'il a été rapporté en France par Adrien

La décadence! Voilà le dernier mot des perfections humaines. Nous ne montons parfois très haut, que pour mieux mesurer la profondeur des chutes prochaines et inévitables. Les dernières œuvres de Raphaël, que les élèves ont touchées de leurs mains, donnent déjà le pressentiment de cette déchéance. Le temps, en démasquant la part de Jules Romain dans le *Grand*

Gouffier, cardinal de Boissy, à qui Raphaël l'avait donné en reconnaissance des bons offices que ce prélat lui avait rendus auprès de François Ier. » Félibien ajoute que cette petite Sainte Famille était « couverte d'un volet de bois peint et orné d'une manière aussi agréable que savante ». — On a pensé, mais sans preuves, que ce volet ne serait autre que le panneau sur lequel on voit, dans le *Salon carré* même et sous le nom de Raphaël encore, une peinture en grisaille représentant *l'Abondance* (387, c. V.; 375, c. T.; 1510, c. S.). Dans l'*Inventaire* de Bailly (1709-1710), cette peinture est donnée à Jules Romain. On l'a également attribuée à Jean d'Udine. Malgré ce qu'elle contient de robuste et de magistral, c'est une œuvre douteuse, que nous écarterons aussi de notre Tribune nationale... En dehors du *Salon carré*, la Galerie du Louvre contient plusieurs autres tableaux de Raphaël, ou attribués à Raphaël. — Le *Portrait de Jeanne d'Aragon* fut commandé à Raphaël par Laurent de Médicis à l'intention du roi de France, en même temps que le *Grand Saint Michel* et que la *Grande Sainte Famille*, nous l'avons dit déjà dans la note 1 de la page 103. Ce portrait (384, c. V.; 373, c. T.; 1507, c. S.) n'a pas été peint sur le vif. En le regardant, on en a la sensation, et nous en avons fourni les preuves. (*Raphaël peintre de portraits*, tome II, p. 183 et suivantes.) Jeanne, fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalto, et petite-fille de Ferdinand Ier, roi de Naples, ne vint à Rome qu'après son mariage avec Ascanio Colonna. Or, nous avons donné les actes authentiques qui démontrent que ce mariage, arrêté dès le 11 novembre 1518, ne fut célébré que le 5 juin 1521. Jeanne d'Aragon n'est donc venue à Rome que plus d'un an après la mort de Raphaël, et Raphaël ne l'a jamais pu voir de ses propres yeux. Comme Laurent de Médicis voulait offrir à François Ier le portrait de la jeune princesse qui passait pour la plus belle fille de l'Italie, Raphaël a sans doute envoyé Jules Romain à Naples, pour y dessiner un portrait de cette princesse, et d'après ce dessin il a fait ensuite son tableau. Peut-être même l'élève, après avoir ébauché ce portrait à Naples, y a-t-il encore travaillé à Rome. Toujours est-il que Jules Romain a eu la plus grande part dans l'exécution de cette peinture. Vasari ne parle même du portrait de Jeanne d'Aragon que dans la vie de Jules Romain. (Vasari, t. V, p. 365.) — *Sainte Marguerite* (379, c. V.; 367, c. T.; 1510, c. S.). D'après Vasari, Raphaël l'aurait peinte pour François Ier ou pour sa sœur Marguerite de Valois. L'invention de ce tableau appartient à Raphaël, mais l'exécution est presque entièrement de Jules Romain. — *Saint Jean-Baptiste* (378 *bis*, c. V.; 372, c. T.; 1500, c. S.). L'authenticité de ce tableau nous paraît contestable. — Quant aux *Portraits d'hommes* (386, c. V.; 374, c. T.; 1508, c. S.) que Lépicié désigne, on ne sait pourquoi, comme les portraits de Raphaël et de son maître d'armes, ils se rapprochent beaucoup plus de la manière de Pontormo que de celle de Raphaël. — Bailly porte encore au compte de Raphaël : le *Portrait d'homme* que nous avons restitué à l'école Florentine et qui est probablement de Franciabigio (V. p. 56 du présent ouvrage). Il inscrit aussi, sous le nom du Sanzio, la *Sainte Famille* de Garofolo (420, c. V.; 144, c. T.; 1554, c. S.), et la *Vierge* cataloguée « d'après Vannucci » par M. Fr. Villot (446 c. V.). — Reste la fresque de la Magliana : le *Père Éternel bénissant le monde* (377, c. T.; 1512, c. S.), qui n'est plus malheureusement qu'une ruine, mais qu'anime encore l'esprit du maître. Nous croyons qu'elle a été exécutée du vivant de Raphaël, sous sa direction, sans doute même avec sa collaboration.

Saint Michel et dans la *Grande Sainte Famille,* nous a montré ce que ce peintre avait mêlé de cendres à des flammes qui semblaient ne devoir s'éteindre jamais. A ce dessinateur admirable, doué d'un talent robuste et d'une intarissable invention, il manquait le sentiment divin de la grâce. Raphaël vivant le lui communiquait; Raphaël mort, il ne reste plus en lui qu'un étonnant virtuose, abandonné sans frein sur les pentes fatales. Comparez les fresques de Psyché à la Farnésine aux fresques de Psyché dans le palais du Té. Un intervalle de douze à quinze ans seulement les sépare, et il y a entre elles tout un monde. Les unes, revêtues d'une simplicité grandiose, montrent à nu l'âme du maître ; les autres, encombrées de désordre, dénoncent l'imagination déréglée de l'élève[1]. La chute paraît moins dure, assurément, quand Jules Romain se borne à des tableaux de chevalet; elle n'en est pas moins manifeste, cependant. Voyez, sans sortir du Louvre, la *Nativité*[2] à côté de la *Grande Sainte Famille.* N'y a-t-il pas entre ces deux tableaux la distance qui sépare le talent du génie[3] ? Et si de tels abîmes se sont creusés soudain entre le maître et le plus illustre de ses disciples, que sera-ce pour ses autres élèves? Aucun d'eux sans doute n'aura les mêmes audaces et ne commettra les mêmes écarts que Jules Romain; mais, pour tomber avec moins de fracas, leurs défaillances n'en seront pas moins lamentables. Raphaël avait monté trop haut ses élèves. Dès qu'il ne fut plus là pour les soutenir, ils tombèrent, sans retrouver en eux un fonds d'originalité suffisant pour se reprendre et redevenir eux-mêmes. Sous les yeux et avec l'aide de Raphaël, ils avaient fait presque du Raphaël ; ils voulurent en faire encore après lui, et se bornèrent à un art d'imitation, qui ne portait en lui aucun des éléments de la

1. La différence serait plus choquante encore si nous comparions les fresques de la *Chambre d'Héliodore,* auxquelles Jules Romain travailla sous la direction de Raphaël de 1512 à 1514, aux fresques de la *Salle des Géants,* que Jules Romain peignit à Mantoue en 1532, douze ans après la mort de Raphaël.

2. (293, c. V.; 291 c. T.; 1418, c. S.) — Ce tableau, peint pour l'église de Saint-André, à Mantoue, en fut retiré par le duc de Mantoue, qui le transporta dans un palais. Charles I[er] l'acheta avec les autres tableaux du duc. Jabach en fit l'acquisition à son tour après la mort de Charles I[er] et le céda à Louis XIV.

3. L'examen des quatre autres tableaux de Jules Romain que possède le Musée du Louvre nous apporte une surabondance de preuves. Voir la *Sainte Famille* (294, c. V.; 292, c. T.; 1419, c. S.); le *Triomphe de Titus et de Vespasien* (295, c. V.; 293, c. T.; 1430, c. S.); *Vénus et Vulcain* (296, c. V.; 294, c. T.; 1421, c. S.); le *Portrait d'homme* (297, c. V.; 295, c. T.; 1422, c. S.).

durée. Regardez, au Louvre même, la *Psyché* de Polidore de Caravage[1] et la *Circoncision* du Bagnacavallo[2]. Il n'est pas douteux que ces tableaux ne se rattachent encore au grand art. On reconnaît en eux les œuvres de peintres nourris du pain des forts ; mais on sent que l'assimilation ne se fait plus et que le dépérissement est proche. On peut suivre cette décadence jusqu'à ses extrêmes limites dans notre Galerie nationale. Les preuves s'y trouvent, hélas ! en trop grande abondance. Nous n'avons plus qu'à nous en détourner. Dans notre *Voyage autour du Salon carré*, c'est de sommet en sommet qu'il faut aller. Après Raphaël, Rome n'a plus rien à nous montrer.

1. *Psyché reçue dans l'Olympe*, par Polidore Caldara Polidore de Caravage 96, c. V. ; 89, c. T. ; 1186, c. S. .

2. Bartolommeo Ramenghi il Bagnacavallo 319, c. V. ; 309, c. T. ; 1438, c. S.

LES DEUX-SICILES

Après Rome, voici les Deux-Siciles qui nous attirent... L'Italie méridionale, avec son tempérament monarchique et sa royauté d'origine étrangère, n'avait pas pris place dans le cycle des tyrannies bourgeoises ou démocratiques du quinzième siècle, et ne tenait guère plus de place dans les arts que dans la politique de la Péninsule. Les mieux doués de ses peintres étaient tributaires des écoles du centre et du nord de l'Italie, et ne marquaient leurs œuvres d'aucun signe particulier qui rappelât les enchantements et les terreurs accumulés par la nature autour de leur berceau. Naples et la Sicile avaient jadis, cependant, ébloui l'Italie. Leurs artistes avaient joué un rôle important dans le monde classique. Ils avaient parlé, avec un accent italien plein de charme, la langue pittoresque de l'antique Hellénie. Quelque chose même de ce noble privilège leur avait survécu durant le moyen âge, mais il n'en restait plus grand'chose à la fin du treizième siècle. C'était sur Florence et non sur Naples que se levait le jour nouveau qui allait répandre sur l'Italie de si belles clartés. Tommaso de'Stefani, le peintre de Charles d'Anjou, était forcé de s'incliner devant Cimabue[1], et, dans ce pays si merveilleusement ensoleillé, Giotto, appelé par le roi Robert, apparaissait rayonnant de lumière[2]. Giotto fit

1. Les Napolitains n'en opposent pas moins Tommaso de' Stefani à Cimabue; mais on peut comparer les ouvrages de ces deux peintres, les fresques de la chapelle des Minutoli, dans la cathédrale de Naples, aux fresques de l'église supérieure d'Assise, et prononcer en connaissance de cause.

2. Giotto peignit, dans l'église de Sainte-Claire, des sujets tirés de l'Évangile et de l'Apocalypse. Ces peintures, malheureusement, ont été passées à la chaux, sauf la *Madonna della Grazia*, qui

souche à Naples, comme partout ailleurs en Italie. Les peintres napolitains des cinquante premières années du quinzième siècle appartiennent pour la plupart à son école. Maestro Simone, Francesco di Simone, Gennaro di Cola et Stefanone, pour être Napolitains, n'en sont pas moins des Giotteschi, de faibles Giotteschi. Colantonio del Fiore, qui vécut jusqu'en 1444[1], et Angiolo Franco, son élève, tout en modernisant un peu leur style, copient encore Maestro Simone, qui avait été à Naples le continuateur de Giotto. Or, en ce temps-là, Jean de Fiesole achevait son œuvre, et Masaccio avait accompli la sienne. C'est alors qu'Antonio Solario, simple forgeron devenu peintre, commence cette vie errante qui lui valut le surnom de Zingaro (le Bohémien). Il va d'abord à Bologne, où il devient l'élève de Lippo Dalmasio; pousse ensuite jusqu'à Venise, où il s'attache aux Vivarini; séjourne à Florence, à Ferrare et à Rome, où il imite tour à tour Galasso, Lorenzo di Bicci, Pisanello et Gentile da Fabriano; revient enfin à Naples et y fonde une école, école de conciliation, où se reflète quelque chose des principales écoles de la Péninsule, mais d'où le caractère napolitain est presque effacé. Il ne faut, cependant, parler qu'avec estime d'un peintre qui a laissé des œuvres d'une aussi bonne tenue religieuse que les fresques de la *Vie de saint Benoît* dans le cloître de saint Séverin, à Naples. Ces peintures sont vraiment d'un maître[2]. Quant aux élèves du Zingaro, — les Zingaresques, — ils remplissent avec monotonie presque toute la seconde moitié du quinzième siècle napolitain[3]. Voici, cependant, Antonello de Messine, — un vrai Sicilien et un indéniable sujet du royaume de Naples, — qui sort du rang et se tient comme

fut épargnée par les religieuses de Sainte-Claire. Giotto avait laissé d'autres peintures aussi dans l'église de *Santa-Maria-Coronata* et dans le château de l'Œuf. Ces peintures ont été également détruites.

1. Le Saint Jérôme tirant l'épine de la patte d'un lion, par Colantonio, dans la sacristie de Saint-Laurent, est daté de 1436.

2. Le Zingaro excellait dans les têtes, mais il était plus faible dans le dessin des mains et des pieds. Revenu à Naples, il épousa la fille de Colantonio, après laquelle il soupirait depuis neuf ans, et devint maître à son tour. Il mourut vers 1455. On a justement remarqué que l'influence de l'art flamand se faisait sentir dans la peinture de Solario. Elle est plus manifeste encore dans les tableaux de Simone Papa. Ne sent-on pas comme un reflet des œuvres de Rogier Van der Weyden dans le *Saint Michel* du musée de Naples? Roger d'Anjou, qui fut sous le charme de l'école de Bruges, avait contribué sans doute à populariser cette école parmi les peintres des Deux-Siciles.

3. Les imitateurs du Zingaro : Niccolò de Vito (le Buffalmacco), Simone Papa, Angiolillo di Roccadirame, Pietro et Polito Donzello, Silvestro de' Buoni, appartiennent à ce groupe de peintres.

à l'écart dans l'histoire de l'art de son pays et de son temps. Obligé qu'il est encore d'aller chercher au loin ses moyens d'action, il n'en garde pas moins, dans sa manière de penser et de peindre, la marque distinctive de son lieu d'origine. C'est ainsi que, dans notre *Voyage autour du Salon carré au musée du Louvre*, Antonello, même au milieu de ses migrations, nous ramène vers cette île et vers ce golfe enchantés, que le génie grec, après deux mille ans de possession, disputait encore, en plein quinzième siècle, à la Renaissance italienne.

ANTONELLO DE MESSINE.

Portrait présumé d'un Condottiere[1]. — Ce portrait est un simple buste, coupé, à la hauteur des pectoraux, par une barre d'appui sur laquelle on lit la date de l'œuvre et le nom du peintre : 1475. *Antonellus Messineus me pinxit.* La tête, vue de trois quarts à gauche et coiffée d'une barrette noire, est haute en couleur, avec de vives lumières et des ombres vigoureusement accentuées. Les cheveux châtains, à reflets fauves, sont abondants et plats ; rabattus sur le front qu'ils couvrent complètement, ils tombent en nappes épaisses sur les oreilles et le long des joues, et s'enroulent lourdement sur le cou. Les yeux, menaçants et pleins de feu, sont tournés vers la droite ; on croit entendre gronder l'orage, tant l'éclair du regard est soudain. Le nez est petit, pincé, de forme assez vulgaire. La bouche, avec sa lèvre supérieure coupée d'une cicatrice et sa lèvre inférieure proéminente et charnue, ne dit rien de bon. Le menton est saillant et marqué d'une fossette. Les joues sont osseuses, les pommettes saillantes. Ce qu'on voit du corps est pris dans une tunique noire, ouverte par devant, qui laisse paraître en haut du cou une frange de linge blanc. On reconnaît un de ces hommes en qui la Renaissance voyait le tyran véritable, avec ces passions grondantes de l'âme, et cette tension de la volonté qui les contient jusqu'au moment voulu

1. (37, c. T. ; 1134, c. S.) — Ce portrait fut acheté en 1865 à la vente de M. le comte de Pourtalès et payé 110,000 francs, avec les frais 115,500 francs. Il avait appartenu aux Martinengo de Venise.

ANTONELLO DE MESSINE

(1444-1493)

PORTRAIT D'HOMME



de leur explosion. Voilà bien l'image d'un de ces *condottieri* qui, de par « le droit du poingt[1] », purent prétendre à tout, même à la souveraineté, dans un pays et dans un temps où la force et l'habileté avaient pris la place du droit : chefs de bandes, chez qui le bien et le mal se trouvaient confondus; sans entraves à la fougue de leurs passions natives; capables d'héroïsme, et se chargeant à l'occasion de tous les crimes; joignant, au courage et au talent, la scélératesse; presque toujours en défiance vis-à-vis de ceux qui les employaient; tour à tour comblés de faveurs et payés d'ingratitude; ayant à la fois tout à espérer et tout à craindre; placés à chaque instant en présence de la trahison et de la mort; vrais bandits pour la plupart, hommes supérieurs par exception; aventuriers militaires, doublés parfois de profonds politiques, tout prêts alors à prendre rang parmi les maîtres de la Péninsule. Pourquoi Antonello de Messine, qui a mis son nom sur cette peinture, n'y a-t-il pas mis aussi le nom de son modèle? Nous aurions peut-être, outre une œuvre d'art importante, un document historique considérable. A regarder ce visage taillé comme à coups de hache, avec la forte saillie de ses mâchoires, ses traits si énergiques et si terriblement boudeurs, on ne peut se méprendre. Cet homme est de la race des Boccalino, des Vidovero, des Boldrino, des Facino Cane, des Giacomo Piccinino, des Pandolfo Malatesta, des Coleone, des Carmagnola, des Sforza, etc. Rien de plus significatif qu'un pareil portrait dans sa rude franchise. N'a-t-on pas là comme une page détachée des chroniques locales de l'Italie du quinzième siècle, de l'Italie du Nord, sans doute, plutôt que de l'Italie du Sud? En l'absence des preuves, on peut tout supposer.

Ce que raconte Vasari sur Antonello de Messine[2] a été invariablement répété depuis trois cent cinquante ans, et l'est encore aujourd'hui. Antonello, de la famille des Antoni, né à Messine vers 1414, alla fort jeune à Rome.

1. On appelait ainsi, au moyen âge, le droit souverain, le droit de guerre.

2. Vasari, t. II, p. 563-573. — Les peintres de la famille des Antoni remontaient au treizième siècle, et même au delà, s'il faut en croire Minacciato, un des historiens de l'École Napolitaine. Un *Saint Placide*, dans la cathédrale de Messine, aurait été peint en 1267 par un Antonio di Antonio, et diverses peintures existant encore à San Francesco et ailleurs appartiendraient aux générations successives des Antoni, jusqu'à Salvatore di Antonio, père d'Antonello de Messine. Un *Saint François recevant les stigmates*, dans l'église de Saint-François, est l'œuvre de Salvatore. Quant à Antonello de Messine, il n'a jamais signé ses œuvres du nom des Antoni; il signe *Antonello Messinensis*, ou *Messinæ*, ou *Messinem*.

pour y étudier les peintures de Masaccio et surtout les antiques, puis revint en Sicile, où il fit de rapides progrès. Ayant vu à Naples un triptyque peint à l'huile par Jean van Eyck, que des marchands florentins étaient venus offrir au roi Alphonse, il fut transporté d'admiration et partit aussitôt pour la Flandre, afin d'apprendre du maître lui-même la manière dont était peint ce tableau. Cela se passait aux approches de 1440; Antonello avait vingt-six ans environ [1]. Van Eyck se prit d'amitié pour ce jeune enthousiaste et lui révéla son secret. De retour en Sicile après la mort de Jean de Bruges, Antonello s'exerça dans la nouvelle manière de peindre jusqu'à ce qu'il y fût passé maître. Puis il alla à Florence, où il communiqua ses procédés à Domenico, et se fixa ensuite à Venise, où il fut un initiateur pour les Bellini. Venise reconnaissante l'adopta comme un de ses enfants et le regarda comme un de ses maîtres [2]. C'est ainsi que la peinture à l'huile fut portée en Italie par celui-là même auquel Van Eyck l'avait enseignée. Voilà ce qui, durant trois siècles et demi, a été considéré comme de l'histoire. Une date vient d'être retrouvée, et cette histoire n'est plus désormais que du roman... Antonello de Messine est né, non pas vers 1414, mais vers 1444, quatre ans environ après la mort de Jean van Eyck. On ne connaît aucune peinture de lui antérieure à 1470. Rien ne prouve qu'il ait jamais été en Flandre, et l'on pense qu'il apprit la peinture à l'huile d'un des peintres flamands qui vinrent en Italie dans la seconde moitié du quinzième siècle[3]. Quoi qu'il en soit, l'alliance qu'il contracta par tel ou tel intermédiaire avec la Flandre est incontestable, et incontestables aussi sont les liens qui l'attachèrent à Venise. Ce qui ne l'empêcha pas de rester fidèle à ses origines, et de garder dans sa manière quelque chose de rude qui tient au caractère des méridionaux de l'Italie. Vainement il avait tenté de se pénétrer des exemples de Masaccio. Le naturalisme florentin, d'une visée si haute dans son parti pris d'être vrai, n'avait pu conquérir ce Sicilien,

1. D'après Lanzi, ce serait en 1440 qu'Antonello se serait rendu en Flandre. Mais, quand Lanzi écrivait son *Histoire de la peinture italienne*, 1445 était la date admise pour la mort de Jean van Eyck. (V. Sandrart et Descamp.) Or, les comptes de la cathédrale de Bruges, découverts par M. Stops, ont prouvé depuis lors que Jean de Bruges mourut le 9 juillet 1440. C'est donc avant 1440 qu'Antonello aurait dû venir en Flandre.

2. Quoique ayant résidé à Venise, où il vécut aux frais de l'État, Antonello n'en fit pas moins des séjours dans d'autres parties de l'Italie, notamment à Milan, où il s'acquit une grande célébrité.

3. V. *la Peinture flamande*, par M. A. Wauters, p. 133.

voué par sa naissance à un réalisme plus réel que la réalité même. La peinture d'Antonello semble moins dépaysée dans les Flandres que dans le centre et même dans le nord de l'Italie. Ses portraits sont très près de ceux que peignaient alors les Rogier van der Weyden et les Ugo van der Goes, et très loin de ceux que peignaient presque en même temps les Lippi et les Bellin. La vérité naturelle poussée jusque dans ses derniers retranchements est le fond d'une esthétique commune aux maîtres de l'École Flamande et de l'École Napolitaine, qu'un même procédé de peinture achevait en ce moment de rapprocher et de confondre[1]. Quant aux autres écoles de l'Italie, mises aussi en possession des mêmes moyens d'exécution, elles se présentèrent dès lors sous des dehors plus riches, mais ne changèrent pas pour cela de physionomie. Les Vénitiens eux-mêmes, si accessibles à l'éclat extérieur des choses, n'usèrent de la peinture à l'huile que pour donner plus librement carrière à leur génie naturel. Sous leur pinceau, désormais, la dégradation des tons dans une pâte nourrie et fondue prit la place des anciennes teintes plates et toujours un peu sèches; la lumière se mit à vibrer avec des modulations plus chaudes; mais le sentiment inné de l'harmonie les préserva de l'abus d'une palette qui fournissait si facilement des armes à la violence... Le portrait qu'Antonello de Messine peignit en 1475, vraisemblablement à Venise, a une âpreté d'aspect qui n'est pas le fait d'un Vénitien. C'est bien véritablement une œuvre sur laquelle l'École Napolitaine conserve ses droits, et sur laquelle l'École Flamande aussi pourrait revendiquer les siens.

MICHEL-ANGE DE CARAVAGE.

Pour les Deux-Siciles, Antonello de Messine est le seul représentant de la Renaissance que nous rencontrions dans notre *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*. Voici maintenant Michel-Ange de Caravage (Mi-

1. On met sur le compte d'Antonello de Messine, au musée d'Anvers, un portrait d'homme qui est de Memling. La preuve de la ressemblance qui existe entre Antonello et les peintres flamands du quinzième siècle avait été faite en France même par Monsieur le Duc d'Aumale dans sa Galerie de

chel-Angiolo Amerighi qui va nous transporter dans un autre temps, presque dans un autre monde. Avec lui, il n'est plus question que de décadence. Cependant, à un arrière-plan, il a sa raison d'être dans notre sanctuaire, pour avoir apporté dans une basse époque quelque chose de puissant.

Appeler Michel-Angiolo Amerighi du nom de son village, comme on le fait communément, n'est-ce pas rappeler que ce village de Caravaggio est aux portes de Milan, et, puisque nous sommes en plein pays napolitain, pourquoi songer à ce peintre? C'est que ce Milanais appartient à Naples par sa vocation qui s'y révéla, par son tempérament qui s'y développa, par sa turbulence devenue toute méridionale, par la mort enfin qui l'y vint brusquement surprendre. Il était à Naples dès l'âge de douze ans, aidant son père, qui était maçon, à préparer des murs et des toiles pour les peintres, et c'est là qu'en regardant peindre il se sentit peintre à son tour. Les artistes napolitains se partageaient alors en deux camps : d'un côté, les imitateurs de Raphaël; de l'autre, les imitateurs de Michel-Ange[1]. De part et d'autre, ce n'étaient que des singes. Tous ces plagiaires perdaient, par leurs platitudes, la cause qu'ils croyaient servir. Amerighi se révolta contre eux. En haine de leur faux idéal, il lança l'anathème contre le beau, et ne vit pas que, dans le naturalisme à outrance où il se précipitait, il allait trouver lui-même sa propre condamnation. Violent par nature, sa violence se doubla de celle du peuple napolitain au milieu duquel il avait vécu, et la peinture se fit violente entre ses mains. D'un bout à l'autre de l'Italie, la lutte, — on pourrait dire la bataille, car il y eut du sang versé, — s'engagea entre réalistes et idéalistes, et ce fut à Naples et à Rome que le Caravage porta ses plus rudes coups. Il criait haro sur les maîtres, et ne voulait d'autre mo-

Chantilly. Sur le chevalet qui supportait l'admirable portrait du Grand Bâtard de Bourgogne, attribué maintenant à Ugo van der Goes, il avait placé une très exacte copie de notre portrait d'Antonello de Messine. On pouvait voir ainsi combien est frappante l'analogie qui rapproche l'une de l'autre ces deux peintures.

1. Gian Francesco Penni (le Fattore) et Polydore de Caravage (Polidoro Caldara), chassés de Rome par le sac de 1527, étaient venus s'établir à Naples : le premier y mourut en 1528; le second y devint chef d'école, et mourut à Messine en 1543. Derrière eux, viennent Andrea Sabattini, Cesare Turco, Francesco Ruviale, Marco Calabrese, qui forment la descendance dégénérée de Raphaël. Quant aux imitateurs de Michel-Ange, ils font le pont entre le seizième et dix-septième siècle, jusqu'à Corenzio, Caracciolo, Aniello Falcone, Salvator Rosa, Luca, Francesco Solimena et une foule d'autres encore.

dèle que la nature. Bien lui avait pris, cependant, d'étudier Giorgione au début de sa vie d'artiste, car c'est par Venise qu'il avait commencé son tour d'Italie, et c'est grâce à ce que lui avaient appris les grands Vénitiens qu'il a fait peut-être ses meilleurs tableaux. Plus tard, des idées noires emplirent son cerveau, et sa peinture devint de plus en plus sombre. La laideur aussi de plus en plus l'attira, la difformité même ne lui déplut pas. Il se délectait dans la vulgarité et la prodiguait jusque dans les tableaux d'église. Ce qui ne l'empêchait pas d'être un vrai peintre, témoin la *Mort de la Vierge* que nous voyons au Louvre[1]. Cependant, malgré son énorme travail et malgré la vogue que lui faisaient ses partisans, la pauvreté ne le lâchait guère. C'est que le désordre de sa vie ne le cédait en rien à ce qu'il y avait de désordonné dans son caractère. A Rome, la misère l'obligea de se mettre en service chez le Josépin[2]. Ce fut pour lui le comble de l'humiliation. La brouille ne se fit pas longtemps attendre. Il fut accusé de meurtre, et s'enfuit à Naples... On le trouve à Malte en 1601. Il s'y fait recevoir chevalier, insulte un des membres les plus considérables de l'Ordre, est jeté en prison, se sauve, parcourt la Sicile et revient à Naples, où de nouvelles équipées allaient lui attirer de nouvelles disgrâces, quand la mort le saisit en 1609, à l'âge de quarante ans.

PORTRAIT D'ALOF DE VIGNACOURT[3]. — C'est à Malte, en 1601, que Michel-Ange Amerighi peignit le portrait du Grand-Maître de l'Ordre, Alof de Vignacourt. Ce portrait se tenait naguère très dignement dans le *Salon carré* du Louvre. Nous le remettons à la place qu'il occupait si bien. Pour prendre une bonne idée du Caravage, aucun des autres tableaux de notre galerie ne vaut celui-là... Le personnage est en pied, debout, la tête vue de trois quarts à gauche, vêtu de son armure et tenant le bâton de commandement. Un page est près de lui, portant son casque. Voilà un portrait qui est un vrai tableau d'histoire, sobrement conçu, solidement peint, habilement éclairé. Il suffit

1. 32. c. V.: 24. c. T.: 1121 c. S. — Ce tableau avait été peint pour l'église *della Scala in Trastevere*, à Rome. Il passa de cette église, dans la galerie du duc de Mantoue. Ce fut Rubens qui l'acheta pour le compte du duc. Il devint ensuite la propriété de Charles I[er], fut acheté par Jabach après la mort du roi d'Angleterre, et passa dans la collection de Louis XIV.

2. Giuseppe Cesari, dit le Chevalier d'Arpin ou le Josépin.

3. 35. c. V.: 27. c. T.: 1124. c. S.

à lui seul pour témoigner en faveur du peintre[1]... Quant au *Concert*, dans lequel on voit un organiste accompagnant huit musiciens, vus à mi-corps et placés devant un pupitre, c'est un de ces tableaux tellement chargés d'ombre qu'il y fait presque nuit[2]. Il est, d'ailleurs, relégué à de telles hauteurs, que le *Salon carré*, dans ces conditions, devient pour le peintre un châtiment et non point un honneur. Si le Caravage voyait son tableau à ce point malmené, il se regarderait comme personnellement insulté, et, avec le caractère que nous lui connaissons, on serait mal venu de lui avoir fait cette injure.

C'est à Rome et à Naples surtout qu'il faut aller pour juger Michel-Ange de Caravage[3]. Ce jugement, pour être équitable, ne doit pas manquer de sévérité. Amerighi ramena la peinture de l'afféterie à la vérité, en quoi il eut raison; mais il nia le droit de l'artiste à faire un choix dans la nature, en quoi il eut tort. En comprenant ainsi l'affranchissement, il ne fit que changer d'esclavage. Sans la liberté d'interprétation, l'art n'existe pas. Nulle part on ne saisit mieux cette vérité que dans le *Salon carré* du Louvre, où tant d'œuvres fameuses proclament à l'envi les droits imprescriptibles de l'intelligence. Si Michel-Ange de Caravage n'est pas déplacé à un rang secondaire dans un pareil milieu, c'est que, dans son naturalisme, il y a quelque chose de l'esprit qui fait les maîtres. Né en 1569, quand Titien, Tintoret et Paul Véronèse vivaient encore, on voit couler dans ses veines de peintre un reste du bon vieux sang italien. A côté de ses défauts, qui sont considérables, il eut des qualités assez fortes pour entraîner après lui nombre de ses contemporains. Il avait inauguré une peinture de combat. Sa mort, loin de calmer les esprits, suscita de nouvelles tempêtes, et Naples fut le théâtre où éclatèrent avec le plus d'âpreté les rivalités d'écoles. Ribera fut, après Caravage, le porte-drapeau des réalistes. Annibal Carrache

1. Suivant Bellori, le Caravage reçut, pour ce portrait, la croix de chevalier, une chaîne d'or et deux esclaves pris parmi les prisonniers musulmans, que les chevaliers avaient le droit de vendre à leur profit. Hoursel, amateur distingué, premier secrétaire de M. de la Vrillière, avait acheté ce portrait, qu'il vendit à Louis XIV. (Voir les comptes royaux, à la date du 1er février 1670.)

2. (34, c. V.; 26, c. T., 1123, c. S.)

3. Les galeries de Rome sont surtout très abondamment dotées de peintures du Caravage. Peut-être est-ce dans la Galerie du Vatican qu'est son meilleur tableau, la *Déposition de croix*. Les galeries Borghese, Doria, Corsini, Spada, le Musée du Capitole, les églises de Saint-Louis-des-Français et de Sainte-Marie-du-Peuple, possèdent ses principaux ouvrages. A Naples, c'est le Musée et la Chartreuse de San-Martino qu'il faut visiter pour le bien voir.

d'abord, Guide et Dominiquin ensuite, se hasardèrent dans ce milieu pour y revendiquer les droits de la tradition : mal leur en prit, ils y faillirent laisser leurs os. Les Napolitains se prononcèrent contre eux, et le champ de bataille resta au Caravage, ou plutôt à ses imitateurs, qui formaient des légions. Après s'être traînée durant près d'un siècle à la remorque des vieilles formules académiques, la peinture avait besoin de se reprendre à la vie. Le Caravage et ses adhérents, en mettant dans leurs œuvres ce qu'ils portaient en eux de chaleur exubérante et de passion désordonnée, donnèrent satisfaction à la foule. De là le retentissement de leur succès.

Les deux peintres qui nous ont conduits en Sicile et à Naples, dans notre *Voyage autour du Salon carré*, sont naturalistes l'un et l'autre et dédaigneux de la beauté. Antonello choisit pour ses Christ les types les plus vulgaires. Amerighi recherche pour ses Vierges les modèles les plus communs. A plus d'un siècle de distance, ils obéissent à la même attraction, subissent une sorte de fatalité d'origine. L'un était né Sicilien ; l'autre s'était fait Napolitain, et l'exubérance mal disciplinée de ce peuple en tout excessif avait pris possession de lui tout entier. Les contrastes rencontrés au delà comme en deçà du Phare[1] semblaient avoir marqué ces deux maîtres d'une empreinte violente. Cette terre, aux paradisiaques enchantements, ne semble-t-elle pas prête à s'ouvrir sur l'enfer à chaque instant? Dans ces volcans, dont les flammes éclairent de lueurs fantastiques un des plus beaux pays que l'on puisse rêver, n'entend-on pas gronder de terribles menaces? Et quelque chose de ces violences soudaines ne se fait-il pas sentir dans les peintures d'Antonello et d'Amerighi? De toutes les écoles d'Italie, l'École Napolitaine est la plus fougueuse. L'explication de ce caractère particulier ne se trouve-t-elle pas aussi dans l'influence que le génie de l'Espagne exerça sur le génie napolitain? Ribera, élève du Caravage, qui a porté jusqu'à l'horreur le goût de la violence, était un Espagnol naturalisé Napolitain. Depuis 1282, la Sicile appartenait à la maison d'Aragon, et depuis 1435, le royaume de Naples, définitivement perdu pour la maison d'Anjou, avait fait

1. Les Deux-Siciles, comprenant la Sicile et le royaume de Naples, sont séparées par le détroit ou Phare de Messine. D'où les noms qu'on a donnés à ces deux parties d'une même agrégation politique : *États au delà du Phare ; États en deçà du Phare*.

retour également à la dynastie aragonaise[1]. L'Espagne conquérante avait donc apporté dans les Deux-Siciles sa gravité, son arrogance et sa sévérité, très antipathiques à ces pays conquis. Les visions naturellement tapageuses des peintres de l'Italie méridionale en furent assombries. Le génie espagnol n'avait pas absorbé le génie napolitain, mais il avait pesé sur lui et en avait entravé l'essor.

1. Après le massacre des *Vêpres Siciliennes* (1282), Charles d'Anjou avait été forcé d'abandonner la Sicile, qui s'était donnée à Pierre III d'Aragon. Les guerres entre Angevins et Aragonais remplissent tout le quatorzième siècle et le commencement du quinzième. En 1435, Alphonse d'Aragon réunit le royaume de Naples à la Sicile, et reçoit d'Eugène IV, en 1442, l'investiture des Deux-Siciles. Il laisse la Sicile à son fils légitime, et le royaume de Naples à Ferdinand, son fils naturel. Malgré cette séparation, ce sont de part et d'autre des Espagnols qui règnent sur toute l'Italie méridionale. En 1504. Ferdinand le Catholique réunit Naples et la Sicile à la monarchie espagnole. C'est ensuite l'Autriche-Espagne avec Charles-Quint et ses descendants (1510-1700); puis ce sont les Bourbons d'Espagne (1700-1806). La dynastie napoléonienne s'établit à Naples de 1806 à 1815, la Sicile restant toujours aux Bourbons d'Espagne. Les deux royaumes sont encore une fois réunis sous Ferdinand IV, François I[er] et Ferdinand V. En 1858 enfin, la Sicile est rendue à l'Italie.

VENISE ET L'ÉTAT VÉNITIEN

Antonello, tout à l'heure, après nous avoir fait toucher Messine et Naples, nous conduisait à Venise. Des peintres vraiment vénitiens vont maintenant nous y retenir.

« L'Italie, disait Jules II, est une lyre à quatre cordes, qui sont Rome, Naples, Florence et Milan. » Jules II parlait en politique. S'il avait parlé en artiste, il eût ajouté à son instrument symbolique une cinquième corde, Venise. Mais il redoutait trop la Sérénissime République pour la comprendre dans le concert italien [1]. Elle y tenait cependant une grande place, et sans elle l'accord ne pouvait être complet. Venise affectait de ne s'en pas soucier. Tournée vers l'Orient plutôt que vers l'Occident, elle faisait bande à part et se tenait comme en dehors de l'Italie, dont elle était séparée par des différences profondes de régime et d'intérêt. Dédaigneuse des agitations de la Péninsule, elle gardait son indépendance vis-à-vis de toutes les tyrannies locales, entre lesquelles elle n'intervenait que pour les départager, ou plutôt pour les dépouiller. En fait, elle pesait d'un grand poids dans les vicissitudes du principat italien. L'Italie tout entière la redoutait [2]. La papauté, avec ses extensions territoriales et son népotisme insolent, était obligée de compter avec elle [3]. La France

1. Jules II avait fait contre Venise la *Ligue de Cambrai.*

2. Guichardin ne dit-il pas que Côme de Medicis, en aidant François Sforza à devenir tyran de Milan, sauva la liberté de l'Italie, que Venise menaçait de confisquer à son profit.

3. Alexandre VI, particulièrement, fut plein d'attentions pour Venise. Ses caresses avec tous cachaient des perfidies; elles étaient sincères avec l'ambassadeur vénitien. Il ne cesse de « placer son cœur dans la main de la République ». Quand il parle à Antonio Giustinian, « sa poitrine semble s'ouvrir, les paroles lui sortent du cœur, non de la bouche... Je mourrais content, lui répétait-il, si

et l'Espagne, dans leurs invasions successives, avaient aussi besoin de son concours... Quel rôle allaient jouer les peintres chez un tel peuple? Quelle place cette république séculaire et aristocratique allait-elle prendre dans l'art italien?

Parmi les Renaissances locales qui se sont tour à tour développées en Italie, du quatorzième au seizième siècle, et dont l'ensemble constitue la Renaissance italienne, la Renaissance vénitienne était venue la dernière. Venise avait été lente à s'ouvrir à l'amour de la nature et de l'antiquité. Le *fiat lux* ne s'était fait que tardivement chez elle [1]. Ce fut seulement au seizième siècle, au milieu de la décadence générale de l'art dans le reste de l'Italie, que la grande peinture vénitienne battit son plein. L'École de Venise se fit entendre alors avec d'étonnantes sonorités. Les chants d'une suavité pénétrante et d'une véritable hauteur de style ne lui furent pas familiers; mais elle eut le don des harmonies les plus chaudes et le privilège des orchestrations les plus magnifiques. Les grands Vénitiens de la Renaissance furent des symphonistes incomparables. Leur phalange est nombreuse, et le Louvre est loin de les posséder tous; mais les plus grands s'y trouvent réunis, et ce sont eux qui vont nous faire les honneurs de Venise dans le *Salon carré*. Nous ne pourrons, à l'occasion, nous empêcher de regarder aussi dans les alentours. Nous y verrons Carpaccio, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Jacopo Palma, Calcar, Bonifazio, et jusqu'à Canaletto, Tiepolo et Guardi... Avant de remplir nos yeux de la pleine lumière des grandes œuvres, il convient de se pénétrer des œuvres moins voyantes qui les ont précédées. C'est en rappelant les vieux maîtres, que nous nous préparerons à bien connaître les maîtres souverains, en la compagnie desquels nous allons vivre. « Les aïeux ont mangé des raisins verts, et les fils ont eu les dents agacées », dit l'Écriture. Le contraire de cette vérité est également vrai, et c'est ce contraire ici qu'il faut dire : « Les aïeux ont mangé des fruits savoureux, et les fils en ont gardé l'arome. »

je voyais le Duc César Borgia adopté par la Sérénissime République... Nous laisserions peut-être notre postérité certaine de conserver ce que nous lui léguerons, si nous lui assurions le secours de la Seigneurie Vénitienne. »

1. L'école des Bellin est la première que la Renaissance ait pu acclimater au milieu des lagunes. Les Vivarini appartiennent presque encore au moyen âge, et Venise ne peut réclamer Mantegna que grâce à ses possessions de terre ferme.

Avant le milieu du quinzième siècle, les peintres vénitiens, à proprement parler, n'ont pas d'histoire. Ce qui n'empêche pas les historiens de Venise de réclamer pour eux de lointaines généalogies [1]. Le doge Selvo ayant appelé des mosaïstes grecs pour décorer le temple dédié à saint Marc, ils ont fait remonter jusqu'au onzième siècle les origines de la peinture vénitienne. D'autres, d'un patriotisme plus modeste, se sont contentés de réclamer comme ancêtres les artistes orientaux qui émigrèrent de Constantinople à Venise au commencement du treizième siècle. Ce serait donc de l'Orient que serait venue la lumière dont les premiers peintres vénitiens auraient éclairé leurs tableaux, et leurs descendants auraient à jamais conservé la marque de cette origine. Tout cela, d'ailleurs, n'est que légendaire. Pour se prendre à quelque chose de certain, c'est jusqu'au commencement du quatorzième siècle et jusqu'à Giotto qu'il faut aller. Giotto, qui est le fondateur de la peinture italienne tout entière, était à Padoue en 1306 et y revint en 1316. Ce fut lui qui déposa sur les États de terre ferme les germes de la Renaissance. Les fresques de l'Arena, où la grandeur et la grâce s'unissent dans un si merveilleux accord, sont un point de départ vers lequel on regardera toujours avec admiration. Puis viennent les Giotteschi, Giusto [2] et Guariento de Padoue (1360), Altichieri da Zevio (1377), etc., qui remplissent le quatorzième siècle. Arrivent ensuite, au commencement du quinzième siècle, les peintres de Murano, Bernardino, Andrea, etc., qui ouvrent une voie nouvelle, où s'engagent les Vivarini (Luigi, Antonio, Bartolommeo et le second Luigi). A Venise, vers cette époque, Gentile da Fabriano forme quelques bons élèves, parmi lesquels Jacopo Nerito, Nasocchio da Bassano, Jacobello del Fiore, de qui descendent les Crivelli (Carlo et Vittorio). Et les villes tributaires de Venise ont aussi des peintres qui leur appartiennent en propre. Brescia

1. Parmi ces historiens, Antonio Zanetti, dans la *Pittura veneziana*, ne s'est occupé que des peintres qui ont travaillé à Venise même : il a négligé les peintres des États de terre ferme. Ridolfi a écrit les *Vies des peintres vénitiens*, et Boschini la *Carta del navega pittorisco*. Vasari, fort attaqué par les historiens de Venise, a cependant comblé d'éloges Carpaccio, Liberale, Pordenone, il n'en est pas moins partial et fort incomplet. Zamboni a écrit l'histoire des peintres de Brescia, *Fabbriche di Brescia*; le Commandeur del Pozzo a fait celle des peintres véronais. Cignaroli a donné le catalogue raisonné des peintres de Vérone, le comte Tassi est l'historien des peintres de Bergame, Verci celui des peintres de Bassano, Rigamonti celui des peintres de Trévise, Rosetti celui des peintres de Padoue, etc.

2. Giusto est un Florentin naturalisé Padouan. Vasari lui attribue la grande peinture de l'église de Saint-Jean-Baptiste.

compte Brandolini Testorino, Ottaviano Brandino, Vincenzo Foppa, qui va faire école à Milan; Bergame a les deux Nova et Commanduno son élève; Vicence nomme Jacopo Tintorello et Marcello Figolino; Vérone montre Stefano[1] et Vittore Pisanello; Padoue, enfin, si glorieusement mêlée aux luttes et aux conquêtes de la Renaissance, occupe la première place parmi les villes de l'État Vénitien qui tiennent école de peinture au quinzième siècle. Francesco Squarcione, qu'on appelle alors « le premier maître des peintres », y compte jusqu'à cent trente-sept élèves. Un seul d'entre eux a suffi pour que ce maître, dont les œuvres sont inconnues ou douteuses, ait à jamais sa place dans les origines de la peinture vénitienne[2].

ANDREA MANTEGNA.

Andrea Mantegna est un des grands noms de la peinture et l'ancêtre par excellence des peintres de toute l'Italie du Nord. Il a régné en maître à Padoue, à Vérone, à Mantoue, et même à Milan, jusqu'au jour où Léonard est venu s'emparer de l'école. Son importance est grande au Musée du Louvre, et, dans le voyage idéal que nous poursuivons en présence des vrais maîtres, il nous a paru impossible de ne le pas placer sur notre route... Il était né en 1431 près de Padoue, et joignait volontiers à son nom le titre de *Patavinus*, qui flattait son goût pour l'antiquité et lui donnait un air de lointaine parenté avec Tite Live.

1. Stefano de Vérone (Vasari le fait naître tantôt à Vérone, tantôt à Zevio, petite localité dépendante de Vérone) était un des meilleurs élèves d'Angiolo Gaddi. Donatello mettait ses fresques audessus de toutes celles qui existaient alors dans ce pays, et Vasari se range à l'avis de Donatello.

2. Parmi les élèves de Squarcione, il faut citer le Dalmate Schiavone, qui fut reçu dans la *fraglia* de Padoue en même temps que Mantegna, en 1446. C'est à ce peintre qu'il faut restituer la *Vierge et l'Enfant Jésus* cataloguée au Louvre sous le n° 1529 du *Catalogue sommaire*. Des tableaux d'une facture toute semblable et portant la signature de Schiavone se trouvent au Musée de Turin, à la *National Gallery* de Londres et au Musée de Berlin. Schiavone ajoute généralement à sa signature ces deux mots : *Discipulus Squarcioni*. — Dario de Trévise, Marco Zoppo de Bologne, Antonino de Forli, Buono de Ferrare, etc., furent aussi parmi les élèves de Squarcione.

Padoue était restée une ville vraiment latine. On y faisait grand étalage d'érudition classique, et la maison de Squarcione était un musée d'antiquités au moins autant qu'une école de peinture. Le musée semble même avoir eu plus de part que l'école dans l'éducation de Mantegna[1]. Donatello surtout fut son guide. Il était venu à Padoue en 1444, y avait fait un long séjour et laissé de nombreux chefs-d'œuvre. Les bas-reliefs du *Santo* devinrent en quelque sorte l'évangile de Mantegna et firent de lui le plus sculpteur de tous les peintres[2]. Regardez les fresques des Eremitani[3]. Mantegna ne s'y montre-t-il pas comme le suivant de Donatello? Squarcione leur reprochait d'être trop sculpturales. N'ont-elles pas, en effet, quelque chose de la saillie et de la rigidité des bas-reliefs? Ne dénoncent-elles pas les habitudes d'un sculpteur tout autant que celles d'un peintre? Cela ne les empêche pas d'être marquées d'une conviction personnelle qui s'impose à l'esprit en même temps qu'à l'admiration. Mantegna, d'ailleurs, allait bientôt réchauffer son pinceau au contact de peintres pour qui la couleur était un des éléments principaux de la beauté.

Jacopo Bellini, qui connaissait Padoue de longue date, vint s'y établir pour la seconde fois vers 1456, et, trois ans après, vers 1459, il maria sa fille Nicolosia à Mantegna. Dès lors, sans rien abdiquer de son culte pour Donatello, Man-

1. L'histoire, mêlée peut-être d'un peu de légende, raconte que Mantegna, comme Giotto, n'était qu'un simple pâtre, qui dessinait d'instinct tout ce que lui présentait la nature. Squarcione, auquel on montra ces dessins, prit chez lui ce paysan et en fit un artiste... Mantegna a signé et daté son premier tableau, en y indiquant son âge. Ce tableau, depuis longtemps perdu, avait été peint pour le maître-autel de Santa-Sofia, à Padoue. Vasari en parle et Scardeone y a relevé l'inscription suivante : *Andreas Mantinea Patavinus ann. septem et decem natus suâ manu pinxit*, 1448. Ayant dix-sept ans en 1448, il était né en 1431. La question du lieu de sa naissance a préoccupé la critique italienne et allemande. M. Alfred Melani le fait naître à Vicence, et c'est par reconnaissance pour Padoue qu'il se surnommait lui-même *Pataveus* ou *Patavinus*. A Padoue même, une ancienne tradition le faisait naître dans le village d'Altichiero.

2. On lira avec grand intérêt le beau travail publié sur André Mantegna par M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts* : *Andrea Mantegna*, 2e Période, tome XXXIII, pp. 5, 177 et 480; tome XXXIV, pp. 5, 107 et 208.

3. Ces fresques furent commencées en 1453 et terminées vers 1459. Elles avaient été d'abord commandées à Squarcione, qui les abandonna à Niccolo Pizzolo et à Mantegna. Les quatre peintures inférieures, relatives à l'histoire de saint Jacques le Majeur, et deux autres, tirées de la légende de saint Christophe, sont de Mantegna. Ce sont, heureusement, les panneaux les mieux éclairés de la chapelle. — Dès 1452, Mantegna avait peint, au-dessus de la grande porte du *Santo*, *saint Bernardin et saint Antoine en adoration devant le monogramme du Christ*, et prouvé ainsi que dès l'âge de vingt et un ans, il excellait dans le maniement de la fresque.

tegna subit l'influence du milieu dans lequel il venait d'entrer. Sa peinture prit plus de corps, d'éclat et de vivacité; ses portraits, surtout, devinrent plus vivants et plus vrais[1]. Il ne parvint pas, cependant, à être un coloriste au sens propre du mot. Les modulations savantes de la couleur ne furent jamais son fait. Peut-être les dédaignait-il, ne voulant rien céder du relief de sa peinture et de la fermeté de son dessin. Quelque bonne volonté qu'il eût à entrer dans la famille des Bellin, la fusion entre eux ne fut jamais complète. Mantegna ne put se convertir sans réticences aux doctrines vraiment vénitiennes. Il continua de faire bande à part, ne se confondit avec personne, resta lui-même et fit bien. On cite le polyptique qu'il peignit de 1457 à 1459 pour l'église de San-Zeno, à Vérone, comme preuve du brillant coloris qu'il sut avoir à l'occasion; mais ce tableau même prouve qu'en fait de couleurs il s'en tint toujours aux éléments. La *Madone* de San-Zeno, toute montée de tons qu'elle est, n'a rien des chaudes harmonies dont les vrais Vénitiens nous charmeront bientôt. Les couleurs, très brillantes il est vrai, y sont comme isolées les unes des autres, et ne produisent entre elles aucun de ces délicieux accords qui sont le privilège des maîtres coloristes. Mantegna est un *quattrocentista,* un des plus grands, le plus grand peut-être des *quattrocentisti,* et c'est surtout au point de vue de la couleur qu'il mérite ce nom de *quattrocentista* au sens propre qu'on lui doit donner. C'est un Vénitien de terre ferme, que le génie de Venise n'a jamais pu prendre tout entier. Il allait d'ailleurs quitter Padoue pour se fixer à Mantoue. Louis III Gonzague, qui le sollicitait depuis 1444, parvint à le décider en 1459[2], et les Gonzague le gardèrent jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire pendant quarante-sept ans. Ce fut leur plus belle conquête. Ils se la transmirent de père en fils durant trois générations. Mantegna servit Louis de Gonzague de 1459 à 1478, Frédéric de Gonzague de 1478 à 1484, Jean-François de Gonzague de 1484 à 1506. Il peignit pour le premier les fresques de la *Camera degli Sposi*[3], pour le second celles d'une des salles du palais de

1. L'Anonyme du seizième siècle, dont Morelli a publié les notes, cite surtout avec admiration les portraits de Galeotto Marzio da Narni et de Giovanni Pannonio, peints dans le même cadre. A en juger par le portrait de Scarampi au Musée de Berlin, Mantegna donnait à ses portraits quelque chose du relief et de la sévérité du bronze.

2. De [illegible] à 1463, Mantegna alla encore de Padoue à Vérone et de Vérone à Padoue, mais il était définitivement acquis à Mantoue.

3. Tous les problèmes que se peut poser un peintre sont presque résolus dans ces fresques, qui

Mantoue et celles aussi du château de Marmirolo[1], pour le troisième les *Triomphes de César*[2] et nombre de tableaux dont quelques-uns des plus fameux sont au Louvre. Les Gonzague, très jaloux de leur peintre, lui permirent cependant d'aller à Florence en 1466[3] et à Rome en 1488. Il put voir encore Donatello à Florence[4]. A Rome, où il peignit une chapelle dans les appartements du pape[5], il regardait avec curiosité le fameux Zizim[6] et les Turcs de sa suite, dans lesquels il avait peine à reconnaître les musulmans débonnaires qu'avait peints Gentile Bellini, son beau-frère, à son retour de Constantinople. Le 16 décembre 1489, François Gonzague, qui allait épouser Isabelle d'Este, rappela Mantegna; Innocent VIII ne le rendit pas[7]. Mantegna ne revint à Mantoue qu'en décembre 1490. A dater de cette époque, il ne quitta plus Mantoue. Il y peignit la *Vierge de la Victoire* en 1495, le *Parnasse* et la *Sagesse victo-*

datent de 1474. Léonard de Vinci n'avait que vingt ans et Michel-Ange était à peine né. Le quinzième siècle n'a guère rien laissé de plus précieux. Dans ces peintures, visibles encore par fragments, on voit Louis de Gonzague allant à la rencontre de son fils, le cardinal François, qui revient d'un lointain voyage. Chaque figure est un admirable portrait. Au-dessus de la porte d'entrée, sept enfants nus et ailés supportent un cartel, sur lequel on lit une inscription dans laquelle il est dit que le Padouan Mantegna a peint en 1474 cette *Chambre des Époux*, en l'honneur du très grand prince Louis de Gonzague et de son incomparable épouse Barbara.

1. Ces peintures ont été détruites. Il y travaillait le 14 avril 1481. D'après le récit du voyageur Huguetan, elles jouissaient encore d'une grande renommée du temps de Louis XIV.

2. Ils furent terminés en 1491 et placés dans le palais de Saint-Sébastien, où ils remplissaient l'office de tapisseries. Dès 1628, avant le sac de Mantoue, ils furent cédés à Charles Ier. Vendus parmi les dépouilles du roi d'Angleterre, ils passèrent aux mains de Charles II, qui les plaça à Hampton Court. Ils subirent alors de cruelles restaurations.

3. Les Florentins rendirent à Mantegna les honneurs qu'il méritait et le tinrent en grande estime. Le 23 février 1483, Laurent le Magnifique, revenant de Venise, se rendit à Mantoue, et, après avoir entendu la messe à San-Francesco, alla faire visite à Mantegna. Ce public hommage laissa au cœur du peintre un profond souvenir.

4. Donatello ne mourut que le 13 décembre de cette année 1466. Les archives mantouanes, si fructueusement explorées par M. Armand Baschet, mentionnent ce voyage de Mantegna à Florence.

5. *Una piccola capella*. Il y peignit quatre fresques : le *Baptême du Christ*, au-dessus de l'autel ; la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Vierge glorieuse* sur les trois autres parois latérales. Vasari dit que ces fresques étaient traitées avec le soin et la minutie de véritables miniatures. Pie VI eut la barbarie de jeter bas ces fresques pour agrandir son palais.

6. Zizim ou Djem avait disputé le trône à son frère Bajazet, et il allait mourir à Rome après une dure captivité. *El fratello del Turco e qui nel palazzo di V. S. molto ben guardato...*

7. Isabelle d'Este fit son entrée solennelle à Mantoue le 15 février 1490. Le pape ne permit à Mantegna de quitter Rome qu'au mois de septembre suivant.

rieuse des Vices en 1503[1]. Le 1er mars 1504, il fit son testament, *corpore languens,* mais *sanus mente, sensu et intellectu.* La mort l'attendit deux ans et demi encore. Il mourut le 13 septembre 1506, et fut inhumé dans l'église de Saint-André. Un sculpteur, dont le nom est encore incertain, plaça sur sa tombe un admirable bronze.

Le premier en date des tableaux de Mantegna au Musée du Louvre est le *Calvaire,* tableau en forme de frise, détaché de la prédelle du polyptique de San-Zeno[2]... Jésus est crucifié entre deux larrons sur le sommet du Golgotha. « Il a fallu le mener hors de la ville pour l'attacher à sa croix[3]. » A gauche, saint Jean debout au pied du gibet. Plus loin, du même côté, la Vierge et le groupe des saintes femmes. La douleur est à son paroxysme parmi les suivants de Jésus. A droite, au contraire, tout est indifférence. Les deux guerriers à cheval, qui président à l'exécution; les soldats qui sont de garde autour de la croix, ceux d'entre eux qui jouent aux dés les vêtements du Sauveur, et jusqu'à celui qui, vu à mi-corps sur le premier plan, le casque en tête et la lance au poing, nous donne, dit-on, le portrait de Mantegna, tous sont étrangers au drame de la Rédemption... Voilà une œuvre contemporaine des fresques des Eremitani, dans laquelle sont réunies et portées à leur extrême puissance toutes les caractéristiques du génie et du talent de Mantegna : la profondeur du sentiment et la rigueur de l'expression, la sérénité des figures et leurs proportions démesurément longues, les plis sculpturaux des draperies, les terrains formés de roches aux vives arêtes, taillées comme avec un ciseau. Rien de plus poignant, de plus tragique et de plus passionné que ce tableau, dont l'exécution est violente assurément, mais d'une violence qui va droit au but et ne le dépasse pas. Mantegna est réaliste comme on pouvait l'être au quinzième siècle, dans un temps d'énergie singulière et de conviction profonde, où la nature, soumise aux plus minutieuses investigations, se façonnait à l'image de celui qui l'interrogeait. Cosimo Tura, Carlo Crivelli, bien d'autres encore, s'étaient engagés dans cette voie du réalisme à outrance, mais ne savaient se

1. Ces trois tableaux sont au Louvre.

2. 250, c. V.; 249, c. T.; 1373, c. S. — Les deux autres tableaux de cette prédelle sont au Musée de Tours. Ils représentent *Jésus au jardin des Oliviers* et la *Résurrection de Notre-Seigneur.* Ce fut Gregorio Cornaro, nommé par Eugène IV abbé commendataire de l'église San-Zeno en 1443, qui commanda en 1457 le tableau du maître-autel de cette église, avec toutes ses dépendances. Mantegna mit deux ans à le peindre.

3. Hébr., XIII, 12.

contenir, tombaient dans l'exagération et poussaient jusqu'à la grimace. Mantegna resta dans la mesure. Parmi les peintures des *quattrocentisti* de la Galerie du Louvre, il n'en est pas de plus précieuse et d'une valeur pathétique aussi considérable que le *Calvaire* du rétable de Saint-Zénon.

Vient ensuite la *Vierge de la Victoire*[1], tableau fameux, qui appartient en même temps à l'histoire d'Italie et à l'histoire de France... En 1494, Charles VIII venait d'entrer dans la Péninsule. Il était à Asti le 9 septembre, et, un mois après (le 12 octobre), le jeune Francesco, fils d'Andrea Mantegna, écrivait au marquis de Mantoue pour lui peindre la laideur du roi,... *un naso grande aquilino e diforme.* L'année suivante, François de Gonzague, nommé généralissime des armées vénitiennes, veut couper la retraite à nos troupes, qui revenaient de Naples. Il leur livre bataille à Fornoue, sur les bords du Taro, s'empare des bagages royaux, mais perd trois mille hommes et ne peut empêcher le passage (6 juillet 1495). On triomphe des deux parts. Le *Te Deum* est chanté dans le camp français; Venise illumine, et François Gonzague commande à Mantegna une Madone qui s'appellera devant la postérité la *Madonna della Vittoria*. La fortune a fait justice en nous rendant ce trophée et en nous permettant de le placer au Louvre[2]... Sur un trône en marbre orné de bas-reliefs d'or et sous un berceau de feuillages entremêlés de fleurs et de fruits[3], la Vierge est assise, soutenant de la main gauche l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, et tendant la main droite, en signe de protection, vers François Gonzague agenouillé devant elle. L'archange saint Michel et saint Maurice soutiennent le manteau de la Madone. Derrière eux se tiennent saint Longin et saint André. Le petit saint Jean est debout aux pieds de la Vierge. A droite, sur les marches du trône, une vieille femme agenouillée égrène un chapelet de corail. Les catalogues du Musée la désignent sous le nom de sainte Élisabeth. Vasari et Ridolfi l'avaient prise pour sainte Anne. Étant donné la place qu'elle occupe et le rosaire

1. (249, c. V.; 280, c. T.; 1373, c. S.)

2. Ce tableau fut mis sur l'autel de la *Chiesetta* de la *Madonna della Vittoria* le 6 juillet 1496, jour anniversaire de la bataille de Fornoue. — François Gonzague tourna d'ailleurs bientôt du côté de la France. En 1499, il chassait à Pavie en compagnie de Louis XII, qui l'appelait « son cousin », et Jean Perréal, qui avait accompagné le roi de France à Milan, se disait le très humble serviteur, le *servulus* du marquis de Mantoue.

3. Des chapelets de coraux se mêlent à ces guirlandes, sur lesquelles voltigent des oiseaux.

dont elle se sert pour prier, il conviendrait plutôt d'y voir une suppliante, une femme de la famille des Gonzague sans doute, peut-être la mère du marquis Jean-François... Malgré l'intérêt considérable que présente ce tableau, nous ne pouvons y découvrir, comme on veut le faire aujourd'hui, une œuvre tout à fait moderne, variant avec caprice la vieille formule du quinzième siècle. Nous y reconnaissons, au contraire, l'esprit et la main du plus fort, du plus rigoureux et du plus convaincu des *quattrocentisti*. Nous y voyons aussi un artiste plus savant que fervent, plus épris de la nature que de l'idée religieuse. La partie maîtresse de cette peinture n'est pas la vision divine, c'est le portrait du marquis de Mantoue. Quoique sommairement peint, il est d'une grande élévation de style et d'une vérité prodigieuse. Quant à la Vierge, ses traits sont plus voisins de la laideur que de la beauté. Mais quelle science dans les plis de la robe rouge qui entourent ses jambes et en accusent les formes! Quelle élégance dans ses mains et dans ses pieds!... Au point de vue de la couleur, enfin, ce tableau, comme la plupart des tableaux du maître, montre çà et là de brillantes tonalités; mais, comme elles ne sont que par places, elles compromettent l'unité d'effet de l'ensemble. Mantegna était alors âgé de soixante ans. Il n'avait jamais été coloriste et ne devait l'être jamais.

Le Parnasse[1], — Durant toute sa vie, Mantegna avait été en adoration devant l'antiquité. Il lui a rendu, dans le *Parnasse*, un suprême hommage. Il avait comme artiste, plus qu'aucun de ses contemporains, la science nécessaire, et comme penseur, la force de pénétration suffisante pour restituer à la Fable quelque chose de ses formes originelles et de son véritable esprit; ce qui ne l'empêche pas d'imprimer sa marque bien personnelle à toutes ses interprétations de l'antique. Regardez son Parnasse. Vénus, par l'opulente harmonie de ses formes, ne fait-elle pas songer à la Vénus du

1. (251, c. V.; 282, c. T.; 1375, c. S.) — Le tableau du *Parnasse* et celui de la *Sagesse victorieuse des Vices* décoraient le Cabinet d'Isabelle d'Este à Mantoue. Richelieu se les appropria par droit de conquête, et du palais Cardinal ils passèrent dans la Galerie de Louis XIV. Les deux tableaux de Lorenzo Costa (nos 154 et 155), ainsi que le tableau du Pérugin (n° 429), furent également pris par Richelieu lors du sac de Mantoue en 1630. Les deux tableaux de Mantegna, peints à *tempera*, sont antérieurs à 1505, car, le 14 juin 1505, Pérugin envoie son tableau (*le Combat de l'Amour et de la Chasteté*) à Isabelle d'Este, en lui disant qu'il vient de le peindre à *tempera*, parce que : *cosi ha fatto messer Andrea Mantegna, secondo mi è stato riferito.*

MANTEGNA

(1431-1506)

LE PARNASSE



Capitole? Combien, cependant, l'Olympe auquel elle appartient, est loin de celui de l'antique Hellénie! Mars s'en éloigne plus encore, et Mercure, si élégant dans toutes les parties de son corps, a les jambes trop étrangement affublées pour s'en rapprocher davantage. A côté de l'Amour, dont l'espièglerie est charmante, Apollon, qui devrait être rayonnant de beauté, est presque vulgaire. Les Muses elles-mêmes, si bien rythmées dans leur danse et si admirablement enveloppées dans leurs draperies flottantes, n'ont pas dans leurs visages la grâce dont elles devraient être pourvues. Malgré toutes ces lacunes, on sent qu'un grand souffle de Renaissance a passé par là. Mantegna a eu les visions radieuses de l'art classique, dont les autres *quattrocentisti* n'avaient eu jusque-là que le pressentiment. La poésie qui le soulève, quoique très savante, n'en est pas moins très naïve. L'antiquité, sous son pinceau, se pare d'une jeunesse qui est la jeunesse même de la Renaissance[1].

Dans le domaine de l'allégorie, c'est encore à l'antiquité que Mantegna emprunte l'abondance et l'ampleur de ses formes, mais c'est alors de son propre fonds qu'il tire ses moyens d'expression. *La Sagesse victorieuse des Vices*[2] est une des peintures où il a mis le plus de véhémence et de passion... Minerve, précédée de la Chasteté et de la Philosophie, chasse devant elle la Luxure aux pieds de satyre. La déesse est irrésistible dans sa colère. Devant elle, fuient avec épouvante toutes les misères morales, personnifiées par de hideuses figures : l'Inertie et l'Oisiveté rentrent dans leurs bourbiers; la Volupté et l'Ignorance, portées par l'Ingratitude et par l'Avarice, se dispersent en même temps que l'Ivrognerie, la Fraude et la Malice. Dans les airs, planent la Justice, la Force et la Tempérance, qui vont reprendre possession de la terre[3].

1. Dans l'inventaire du Cabinet d'Isabelle d'Este, dressé au milieu du seizième siècle, le *Parnasse* de Mantegna est ainsi décrit : « Mars et Vénus faisant l'amour; Vulcain; Orphée jouant de la lyre; et neuf nymphes dansant. »

2. (252, c. V.; 253, c. T.; 1376, c. S.)

3. Sur une banderole enroulée autour d'un arbre, à gauche, on lit l'inscription suivante :

AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS
FAEDA HAEC VICIORV MONSTRA
VIRTVTVM COELITVS AD NOS REDEVNTIVM
DIVAE COMITES

« Divines compagnes des vertus célestes, revenez parmi nous; chassez et repoussez de nos demeures les monstres hideux des vices. »

C'est en imagination le triomphe du beau sur le laid, et ce fut une des dernières visions du vieux maître. Jamais peut-être, au milieu de plus d'âpretés, il n'avait été plus hautement inspiré.

Mantegna, nous le répétons encore, n'a pas le tempérament d'un peintre vénitien. Bien qu'il tienne à Venise par sa naissance et qu'il s'y rattache plus étroitement encore par ses alliances, ce n'est pas de là qu'il a jamais tiré ses modèles. On ne trouve pas, dans toute sa vie, la trace d'un séjour ni même d'un simple voyage à Venise. La curiosité seule, cependant, n'aurait-elle pas dû l'attirer dans cette ville qui s'éclairait des feux de l'Orient et qui, par certains de ses aspects, avait pris l'apparence d'une féerie? Mais il était peu sensible sans doute à l'éclat extérieur des choses, dont il cherchait surtout le sens et la profondeur. Mantegna est un de ces génies qui se suffisent à eux-mêmes et sont à eux seuls toute une école. Il n'en a pas moins exercé une grande influence sur l'art et sur les artistes de son temps. Parmi les maîtres qui furent ses contemporains, c'est de Donatello qu'il se rapproche le plus. L'antiquité semble surtout d'un bout à l'autre illuminer sa voie... Pour trouver de vrais Vénitiens, allons bien vite à Venise.

BELLINI (GIOVANNI).

Puisque c'est Jean Bellin qui va nous introduire à Venise dans le *Salon carré,* on nous permettra de dire un mot de son père dont le Louvre possède de très remarquables dessins... Jacopo Bellini, de trente-cinq ans environ plus âgé que Mantegna, était né, comme Squarcione, à la fin du quatorzième siècle, et mourut, comme Squarcione aussi, vers le dernier quart du quinzième. La passion de l'antiquité leur fut commune, mais elle paraît avoir été plus tolérante chez l'un que chez l'autre. Squarcione, d'ailleurs, ne nous est guère connu que par ses élèves; presque rien n'a survécu de ses œuvres. Jacopo Bellini, au contraire, grâce à ses dessins, grâce surtout aux deux Recueils conservés au *British Museum* et au

Louvre[1], nous renseigne sur l'abondance et l'originalité de ses inventions pittoresques[2]. Le monde classique, qui, dès avant Pétrarque, s'était emparé de l'Italie du Nord[3], est pour lui plein de charme, mais le possède sans l'obséder. S'il devient, comme érudit, le collaborateur de Marconova[4] et de Scarampi[5], il profite, comme peintre, des exemples de Pisanello, s'attache à Gentile da Fabriano[6] qu'il suit à Florence, tente de pénétrer le mysticisme de Jean Fiesole[7], devient naturaliste à l'école de Masaccio, s'éprend de perspective avec Paolo Uccello, et rapporte dans sa patrie les éléments d'un art où le sentiment de la nature communique aux réminiscences antiques le souffle d'une vie nouvelle. Mais quelque effort qu'il fasse pour régler son imagination, le naturel en lui reparaît toujours; il ne parvient pas à triompher de l'incohérence qui envahit ses compositions et les charge d'accessoires qui prennent le pas sur le principal. Voilà en quoi il est et reste un vrai Vénitien, préparant les voies aux peintres qui, avec ce brillant assemblage de qualités et d'imperfections, jetteront tant d'éclat sur Venise au cours du seizième siècle. L'abus des combinaisons pittoresques et une certaine propension à la frivolité, l'oubli des convenances historiques et de la vérité locale, une surcharge d'ornementation et une tendance à la

1. Le Recueil du *Britisch Museum* a été décrit dans le *Kunstblatt* de 1840. — Sur le Recueil du Louvre, voir le savant travail de M. Eugène Müntz : *Jacopo Bellini et la Renaissance dans l'Italie septentrionale, d'après le Recueil récemment acquis au Louvre* Gazette des Beaux-Arts, d'octobre et novembre 1884).

2. Jacopo Bellini avait travaillé d'abord à Venise dans la *Scuola di San-Giovanni,* puis au *Santo* de Padoue, où il avait peint en entier, vers 1456, la chapelle de Gattamelata. Ces peintures n'existent plus.

3. Pétrarque s'était fixé à Arqua, aux portes de Padoue, et y avait réuni une collection d'antiques : statues, bas-reliefs, médailles, monnaies, pierres gravées, manuscrits, etc., et, avant Pétrarque, en 1337, Oliviere Forzetta décrivait lui-même ses propres collections. Au quatorzième siècle, Altichieri da Zevio peignait dans la *Sala dei Giganti*, à Padoue, le *Siège de Jérusalem* d'après le texte de Josèphe; Jacopo Avanzi y représentait le *Triomphe de Darius* et la *Captivité de Jugurtha*, en s'aidant aussi des textes anciens; Guarienti y représentait les *Douze Césars*, etc.

4. Giovanni Marconova publia en 1465 le *De Antiquitatibus,* un des plus anciens recueils d'antiquités.

5. Le cardinal Luigi Scarampi, le protecteur et l'ami de Mantegna, avait formé un cabinet célèbre d'antiquités.

6. L'*Adoration des Mages*, dessinée par Jacopo Bellini, rappelle celle que Gentile da Fabriano avait peinte pour Palla Strozzi et qui est dans la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence.

7. Voir au Louvre, dans le Recueil des dessins de Jacopo Bellini, les folios 58, 59 et 60.

décoration théâtrale, des monuments et des costumes empruntés à tous les pays et à tous les temps, un goût particulier pour les choses de l'Orient, voilà les caractéristiques de Jacopo Bellini, — les Recueils de dessins de Paris et de Londres en font foi[1], — et elles seront aussi celles de ses descendants. Il était nécessaire de les spécifier tout d'abord. Jacopo Bellini est un maître d'avant-garde. En demandant plus à l'improvisation qu'au conseil, il a obéi au secret instinct de sa race et ouvert la voie où devaient s'engager derrière lui ses deux fils Gentile et Giovanni, et après eux les plus fameux peintres de la grande époque vénitienne.

PORTRAITS D'HOMMES[2]. — Ces deux beaux portraits ont été pendant longtemps dans le *Salon carré* du Louvre, où ils faisaient excellente figure. On les en a fait sortir et nous le regrettons, car leur absence laisse un vide dans notre sanctuaire. Nous les y faisons rentrer... Ce sont de simples bustes opposés l'un à l'autre, représentant des hommes dans la force de l'âge, les joues complètement rasées, coiffés de toques noires posées sur de longues et épaisses chevelures tombant jusque sur les épaules. Le plus jeune, qui s'efface modestement derrière l'autre, est de trois quarts faible, presque de profil à droite; il regarde à gauche, en sens inverse du mouvement de la tête; ses cheveux sont bruns et ses traits réguliers; sa bouche est fine et son nez légèrement en l'air. Le plus âgé est de trois quarts plein à gauche et regarde devant lui; ses traits ne sont pas d'une entière régularité, son nez est tombant, sa bouche est épaisse, avec une lèvre inférieure un peu forte; ses cheveux sont presque roux. Tous deux sont vêtus de robes garnies de fourrures[3], qui dégagent le cou jusqu'à la nais-

1. Voir surtout, dans ces Recueils : *Hercule tirant de l'arc*, *Nessus et Déjanire* (fol. 5) : médailles, fragments, etc. (fol. 28); *Bacchanales* (fol. 40); *Éros enlevant une faunesse* (fol. 43); inscriptions antiques (fol. 48 et 49), statues équestres, sarcophages, armures, etc., etc. On chercherait en vain, dans l'art florentin contemporain, une telle abondance de documents d'après l'antique et une semblable originalité d'interprétation en présence des modèles classiques. — Les dessins de ces Recueils sont généralement exécutés à la pointe d'argent. Quelques-uns, mais par exception, sont faits à la pierre d'Italie... Outre les dessins qui relèvent de l'antiquité, il en est d'autres directement inspirés par la nature : académies, figures vivantes et mortes, animaux, paysages, etc.

2. (60, c. V.; 59, c. T.; 1155, c. S.) — C'est à Gentile Bellini que ces portraits sont maintenant donnés dans nos catalogues. Nous pensons que c'est le nom de Jean Bellin qu'il faut mettre.

3. Cette fourrure, presque blanche, est mouchetée de noir pour le premier de ces portraits.

sance de la poitrine, et que dépasse une chemise de linge blanc, finement plissée. Une draperie très sombre sert de fond aux deux têtes, et laisse place de chaque côté à des horizons de paysage... L'exécution de ce tableau est naïve et charmante à la fois. Le dessin y est d'un maître, et les couleurs y sont délicieusement fondues. On y sent comme le prélude des plus belles peintures vénitiennes.

Ces portraits figuraient dans la Collection de Louis XIV comme étant ceux de Giovanni et de Gentile Bellini. Félibien les mentionnait comme tels[1], et, depuis l'*Inventaire de Bailly* 1709 jusqu'à la *Notice* de M. de Tauzia (1878)[2], personne ne s'éleva contre cette manière de voir. Cependant, si l'on compare notre double portrait aux portraits les plus authentiques sculptés ou peints des Bellini, aux médailles de Camelo, ainsi qu'aux portraits de la Galerie du Capitole et du Musée de Condé, on est forcé de douter de cette attribution.

Une autre question plus importante se pose devant nous. Quel est l'artiste qui a peint ces portraits? Le dix-septième siècle hésitait entre les Bellini. Les uns, Félibien notamment, tenaient pour Gentile, les autres pour Giovanni. Cette dernière opinion l'emporta. Bailly, dans son *Inventaire*, met le nom de Jean Bellin au bas de ce tableau[3], et, de 1709 à 1850, la même attribution se retrouve dans tous les registres manuscrits et dans tous les catalogues imprimés. M. Frédéric Villot pour la première fois, dans sa *Notice des tableaux du Louvre*, met le nom de Gentile, et l'unique motif qui le détermine est que ce nom se trouve dans Félibien. Mais en lisant avec attention les *Entretiens*, on voit que Félibien, si complètement renseigné sur les peintres français de son temps, n'a que très imparfaitement connu les Bellini. Il ne prononce à propos de ces maîtres que des phrases creuses et banales, auxquelles on ne saurait attribuer d'autorité. Par droit d'ancienneté, d'ailleurs, le nom de Giovanni a tout autant de titres que celui

Elle est d'un ton fauve beaucoup plus soutenu pour le second, presque de même couleur que les cheveux.

1. *Entretiens*, tome I, p. 188, éd. de 1666.

2. La *Notice* de M. Frédéric Villot a été officiellement adoptée jusqu'en 1878. C'est alors que parut le catalogue de M. de Tauzia.

3. « Jean Bellin. — Un tableau représentant son portrait et celuy de son frère. Figures de petite nature. Ayant de hauteur seize pouces, sur vingt-trois pouces de large. Peint sur bois dans sa bordure dorée. » *Inventaire des tableaux du Roy*, par Bailly.

de Gentile, et, puisqu'il a prévalu durant plus de cent cinquante ans, il faut avoir de graves raisons pour le changer. On en a, tout au contraire, de très sérieuses pour le maintenir. Nos deux portraits offrent, en effet, de grandes analogies avec quelques-unes des peintures les plus authentiques de Jean Bellin et de grandes dissemblances avec celles de Gentile. Regardez le portrait du doge Lorédan à la *National Gallery;* ne semble-t-il pas être de la même main que le double portrait du Musée du Louvre? N'est-ce pas, de part et d'autre, la même souplesse de pinceau, la même chaleur de coloration? Reportez-vous ensuite vers les peintures les plus célèbres de Gentile Bellini (la *Procession*, le *Miracle de la Sainte Croix,* l'*Apothéose du patriarche Giustiniani*, etc.), vous verrez quelles différences d'aspect, de goût et de style elles présentent avec les portraits qui nous occupent. Nous rétablirons donc ici le nom de Jean Bellin. Ce sera revenir à l'ancienne attribution, et il nous paraît y avoir de fortes présomptions pour que ce soit la bonne. Voici cependant MM. Crowe et Cavalcaselle qui dépossèdent l'un et l'autre des Bellin en faveur d'un nouvel arrivant, Cariani. Il n'y a pas là, disent-ils, assez de décision dans les contours ni assez de fermeté dans la touche, pour qu'on puisse reconnaître l'un des Bellin. Mais le contour ne peut-il pas être noyé dans la couleur, sans pour cela manquer de décision, et les couleurs ne peuvent-elles pas être fondues ensemble, tout en conservant leur solidité? Jean Bellin, d'ailleurs, comme la plupart des maîtres, est loin d'être toujours égal, toujours le même. Comparez sa *Sainte Famille* au Louvre, d'une facture si froide, avec les *Madones* d'un faire si robuste et d'une coloration si chaude que l'on voit à Venise. Quelle différence d'aspect! Rapprochez, au contraire, notre double portrait du *Saint-Jérôme* de la *National Gallery*. N'est-ce pas la même souplesse de pinceau, la même touche onctueuse et même un peu molle? Nous inscrirons donc le nom de Jean Bellin au bas de notre double portrait. En faisant ainsi, nous mettrons de notre côté les meilleures chances, et nous ne déposséderons pas Venise au bénéfice de Bergame[1].

Réserve faite de ce double portrait, nous ne rencontrons rien, dans notre

1. Voir l'intéressant article publié sur ces deux portraits par M. S. Butler dans l'*Athenæum* du 20 février 1886.

parcours autour du *Salon carré*, pour nous renseigner sur le plus captivant des *quattrocentisti* purement vénitiens[1]. Nous le disons avec tristesse, parmi les principaux musées de l'Europe, il n'en est pas de moins bien pourvu que le Louvre en œuvres de Jean Bellin. On voit ce maître dans les Galeries de Londres, de Madrid, de Vienne, de Berlin, de Milan, de Florence, de Rome, de Naples, de Trévise, de Vicence, de Padoue; on l'entrevoit à peine à Paris. C'est surtout à Venise qu'il faut aller pour le connaître tout entier. Quand on n'a pas visité les églises des Saints-Jean-et-Paul, de Saint-Zacharie, de Saint-Job, de Saint-Pierre martyr à Murano, ainsi que la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, on ignore presque un tel maître. Il fut pour les Vénitiens le peintre par excellence de la grâce mystique et de la beauté religieuse. Ses élèves le dépassèrent, et de beaucoup, dans le domaine des séductions profanes, aucun d'eux ne retrouva sa grande tenue dogmatique. Il avait subi l'influence de Mantegna. Sans les conseils et sans les exemples de ce grand homme, il n'aurait peut-être pas monté son style aussi haut. C'est bien son propre esprit, cependant, qu'il a mis dans ses œuvres, qui sont nombreuses encore, quoique beaucoup d'entre elles aient péri[2]. De l'année 1464 à l'année 1516, elles remplissent un espace de cinquante ans, et l'histoire de leurs progrès, durant cette longue période, est l'histoire des progrès mêmes de l'école. C'est vers 1488 que Jean Bellin semble avoir été en possession de toute sa force. Esprit supérieur et toujours en quête de progrès, il ne dédaigna pas, dans sa vieillesse, de s'instruire auprès de ses disciples eux-mêmes. Après avoir formé Giorgione, il reconnut que son élève l'avait dépassé et n'hésita pas à lui demander des conseils. Tout en proclamant, d'ailleurs, la gloire de Jean Bellin, il ne faut pas l'exagérer. Rien de dangereux souvent comme les apologistes. Quand Boschini, par exemple, dans sa *Carta da navigare*, place Jean Bellin au-dessus de Raphaël, je

1. On trouve cependant, dans la *Salle des Sept Metres*, une *Vierge avec l'Enfant Jésus entre saint Pierre et saint Sébastien*, par Jean Bellini; mais cette peinture, quelque fervente qu'elle soit, est trop insuffisante pour nous detourner de notre itineraire : elle est d'ailleurs fort eloignée de la chaleur de tons de notre double portrait.

2. C'est dans la sacristie de l'église des Saints-Jean-et-Paul qu'était la plus belle peut-être des Madones de Jean Bellin, peinture en détrempe d'une extraordinaire puissance, qui a péri dans l'incendie de 1867, avec le *Martyre de saint Pierre Dominicain*, du Titien.

ne sais s'il parle en poète, mais je suis certain qu'il ne fait pas preuve de jugement. En dépassant à ce point la mesure de l'éloge, Boschini aurait compromis son client, s'il était possible de compromettre un peintre d'une pareille autorité[1].

Les deux plus illustres *quattrocentisti* vénitiens se sont trouvés sur notre route dans le *Salon carré* du Louvre. Au moyen d'un détour que nous ferons encore dans la *Salle des Sept Mètres*, nous rapprocherons d'eux incidemment un émule et un disciple de Jean Bellin, Carpaccio et Cima da Conegliano. Ils appartiennent encore à l'ancienne École de Venise, et lui font honneur.

L'histoire de Carpaccio est entourée d'obscurité[2]. Les éléments de sa biographie manquent; mais son œuvre existe et le sauve de l'oubli. Par son esprit, par son style, par son dessin, par sa couleur, il est lui-même. La Sérénissime République l'avait mis à contribution, en même temps que Bartolommeo Vivarini, pour peindre le palais ducal. Les fresques qu'il avait exécutées dans ce palais ont péri dans l'incendie de 1576. Même malheur n'est pas arrivé aux tableaux qu'il avait consacrés à la *Légende de sainte Ursule* dans l'oratoire de la sainte. Ces tableaux suffiraient à eux seuls pour donner de lui une haute idée[3]. On ne se lasse pas de vivre en compagnie de tant de personnages si ingénieusement mis en scène. Tout est vivant en eux de la vie intense et pittoresque qui était celle de la fin du quinzième siècle. Quelle variété dans leurs mouvements et quelle vérité naïve dans leurs gestes! On les voit agir et on les sent penser. « Carpaccio, dit Zanetti, avait la vérité au fond de son cœur », et de ses mains habiles il la propageait par ses œuvres. Il travailla à côté de Jean Bellin dans la *Scuola di San-Girolamo*, et,

1. Quant à Gentile Bellini, nous n'avons au Louvre qu'un tableau de son école. Il représente la *Réception d'un ambassadeur vénitien au Caire* 68, c. V.; 60, c. T.; 1149, c. S.). C'est l'œuvre d'un elève, peinte sans doute d'après des documents recueillis par Gentile lors de son voyage à Constantinople. Ce tableau est postérieur de cinq ans à la mort du vieux maître. (Voir l'intéressante description qu'en a donnée M. de Tauzia, d'après les renseignements fournis par M. Ch. Schefer.)

2. On ignore la date et le lieu de sa naissance. Les uns (Ridolfi) le font naître à Venise; d'autres (le chanoine Stancovich) le disent originaire de Capo d'Istria. Ceux-ci le font élève de Bartolommeo Vivarini; ceux-là le rattachent à l'école de Jean Bellin. Son premier tableau connu est daté de 1490 et son dernier de 1519.

3. Ces tableaux, au nombre de neuf, furent peints de 1490 à 1495. On les voit maintenant dans la Galerie de l'Academie des Beaux-Arts, à Venise.

par bien des points, il ne lui fut pas inférieur. Quelle diversité dans les monuments qui servent de fond ou de cadre à ces tableaux!... Bien d'autres peintures de Carpaccio, tout aussi captivantes que celles consacrées par lui à sainte Ursule, nous reviennent en mémoire : celles de l'église San-Giorgio de Schiavoni et de l'église San-Giobbe, par exemple. Quelle fécondité d'invention, et que de détails exquis dans tous ces ouvrages! Avec quel intérêt on retrouve, dans la Venise d'autrefois, les principaux traits de la Venise d'aujourd'hui! Carpaccio, cependant, même dans ses meilleurs ouvrages, reste soumis aux anciens usages dont Jean Bellin, vers la fin de sa vie, parvint à s'affranchir. Les contours de ses figures gardent une certaine dureté, leurs carnations ont encore un manque de chaleur et de vie. Carpaccio est, dans toute la force du terme et jusqu'au bout, un *quattrocentista*. Le *Martyre de saint Étienne*, daté de 1515, relève de l'ancienne école tout autant que la *Légende de sainte Ursule*, datée de 1490. — La *Prédication de saint Étienne à Jérusalem*, qui appartient à la fin de la vie du peintre et que l'on voit au Musée du Louvre[1], est l'œuvre d'un primitif attardé au milieu d'un monde nouveau. Saint Étienne, debout sur un piédestal, prêche l'Évangile aux gentils groupés autour de lui dans la ville sainte. Il est entouré des docteurs de la synagogue, des Cyrénéens, des Ciliciens, des Alexandrins, des différents peuples de l'Asie qui écoutent sa parole. Des femmes bizarrement accoutrées sont assises à terre devant le saint. On les sent convaincues et charmées... Ce tableau est d'ailleurs tout à fait insuffisant pour faire bien connaître Carpaccio.

Il n'en est pas de même de Cima da Conegliano, dont notre Musée possède un excellent tableau. Quand je dis excellent, c'est relativement à l'œuvre du peintre, car Cima est loin d'être de premier rang. Parmi ceux des suivants de Jean Bellin qui ne furent jamais que des élèves, il est un des meilleurs. Sa couleur est plus gaie que celle de Carpaccio, mais ses inventions sont infiniment moins variées. Il se rattache à Jean Bellin et s'en éloigne en même temps, est quasi son égal pour le charme et l'éclat de la couleur, mais lui est très inférieur par l'élévation du style et de la pensée. Tandis que Jean Bellin cherche une abstraction dans ses Vierges, Cima se contente de montrer la réalité dans les siennes. C'est comme un naturaliste florentin égaré au

1. 123, c. V. ; 113, c. T. ; 1211, c. S. — Ce tableau fut acquis en 1812 au Musée Brera, par voie d'échange, pour le Musée du Louvre.

milieu des lagunes vénitiennes. Les Madones de Jean Bellin sont peut-être trop immuables, celles de Cima ne le sont pas assez. Elles manquent de calme, même de pureté, vivent trop de la vie réelle. Ses paysages surtout dévoilent en lui des qualités maîtresses. Il est même, sous ce rapport, en avance sur son temps. Les beautés de son pays natal ne l'ont jamais lassé. Il les redit à satiété et presque toujours à ravir, donnant avec bonheur pour fond à ses Madones les campagnes de la Marche Trévisane, nature aimable et majestueuse à la fois, fraîche dans ses premiers plans, grandiose dans ses horizons de montagnes, fertile en prairies, abondante en cours d'eau, riche en fabriques, semblant arrangée partout pour le plaisir des yeux. — Le tableau de Cima que nous voyons au Louvre montre la Vierge, avec l'Enfant Jésus dans ses bras, assise sous un baldaquin, placé sur une terrasse d'où l'on découvre un vaste horizon de campagne. A gauche, saint Jean-Baptiste s'incline devant le Sauveur, auquel sainte Marie-Madeleine présente un vase rempli de parfums. Ces quatre figures, revêtues des couleurs les plus gaies, font ce qu'elles peuvent pour être ferventes, mais s'en tiennent à l'intention. Le paysage qui les accompagne et qui devrait n'être que le complément, est presque le principal [1]. On revoit en pensée, devant cette peinture, les tableaux les plus renommés du même artiste à Venise, à Milan, à Vicence, à Parme, à Bologne, à Vienne, à Dresde, à Munich, à Berlin, à Londres, etc., et l'on constate avec plaisir que dans le bagage de Cima da Conegliano, le Louvre possède une des meilleures parts.

Poursuivons notre voyage, en reprenant notre itinéraire, avec les maîtres souverains qui répandent de si radieuses clartés dans le *Salon carré.*

GIORGIONE.

Nous voici, avec Giorgione, au cœur même de notre sujet, en plein *Salon carré,* sous un des jours les plus chauds, j'allais dire les plus accablants que l'on puisse endurer... Giorgio Barbarelli, surnommé le Giorgione, appartient à ce groupe d'incomparables peintres, qui fait son entrée vers 1500

1. 17[illegible] [illegible] 152. c. T. 1259. c. S. — On lit, a la base du trône : JOANIS. BAPT. CONEGLANESO. OPVS. On [illegible] la date de la naissance de Cima da Conegliano ni celle de sa mort. La première

dans le monde des arts, et devant lequel semble s'effacer tout ce qui avait paru jusqu'alors sous le ciel vénitien... Cependant, au risque de scandaliser l'opinion commune, nous ne nous placerons pas comme un point d'exclamation devant son *Concert champêtre*. Si cette peinture ne se trouvait pas dans le *Salon carré*, nous ne demanderions peut-être pas qu'on l'y mît. Elle y est; nous dirons en toute franchise ce que nous y voyons d'insuffisant.

Le Concert champêtre[1]. — Deux jeunes hommes habillés et nous faisant face, une jeune femme nue et nous tournant le dos, sont assis sur l'herbe tendre et font de la musique en pleine campagne[2]. Une autre jeune femme, également nue, est debout à gauche, appuyée à la margelle d'une fontaine, où elle déverse le trop-plein d'un vase qu'elle vient d'y remplir. Pour cadre à ces quatre figures, un paysage où l'on voit à l'horizon de hautes montagnes, et, sur les plans intermédiaires, des monticules, des fabriques et de beaux couverts d'arbres, à l'ombre desquels un berger fait paître ses troupeaux... La couleur forme à elle seule toute la poésie de cette peinture, et elle est d'une telle chaleur, qu'elle produit sur les sens une sorte d'engourdissement. S'il n'y avait ici que le paysage, il n'y aurait qu'à en admirer les puissantes harmonies; mais il y a surtout les personnages, et quand l'homme et la femme interviennent dans un tableau, il est impossible de passer condamnation sur l'insignifiance de leur caractère et sur l'insuffisance de leurs formes. Pourquoi ces deux femmes sont-elles nues, ou plutôt pourquoi sont-elles déshabillées? Si c'était pour montrer de beaux corps, on pourrait leur savoir gré de cette complaisance. Mais elles sont massives et hommasses, et semblent en baudruche plutôt qu'en chair et en os. On dirait d'énormes vessies gonflées de vent. Les caresses du jour glissent sur elles avec

date relevée sur ses peintures est celle de 1489 et la dernière est 1508. Lanzi dit que son nom était Cima; mais il est permis d'en douter, car il signe généralement *Johannes Battista Coniglianensis*, et les écrivains du seizième siècle ne le désignent pas autrement. Il peignit d'abord à la détrempe; puis vint à Venise, où il adopta la peinture à l'huile.

1. (44, c. V.; 39, c. T.; 1136, c. S.)

2. Ces deux hommes semblent causer entre eux. L'un, vu de profil, tient une guitare: sa tunique rouge aux larges manches vénitiennes et sa barrette également rouge forment une belle opposition avec les chairs de la femme. L'autre, de trois quarts à gauche, est vêtu d'étoffes dont les couleurs ont moins d'éclat et sont plus éteintes.

indifférence. L'une ne montre que de grosses épaules, un gros dos, de grosses cuisses; l'autre n'est guère que la représentation d'un gros ventre. Et leurs têtes sont aussi nulles que le reste de leurs figures [1]. Par suite d'un défaut de perspective et de proportions, ce qu'il y a d'énorme dans ces créatures s'exagère encore de la petitesse relative des deux hommes. De sorte que c'est le sexe faible qui domine ici jusqu'à l'écrasement le sexe fort... Tel est ce tableau, où se résument les qualités maîtresses et les défaillances suprêmes du peintre. Tout y est, d'ailleurs, enveloppé d'une lumière lourde, qui déconcerte le regard au point de lui enlever peut-être la faculté de bien voir.

Giorgio Barbarelli, fier, ardent, passionné, voluptueux, batailleur, puissant paysagiste [2] et brillant portraitiste, insuffisant comme peintre d'histoire profane ou religieuse, cherchant la beauté dans la force et poussant l'opulence des formes jusqu'à l'exubérance, avait en tout quelque chose d'excessif. La nature lui avait donné une taille et une force extraordinaires, d'où la terminaison *one* dont ses contemporains avaient grossi son prénom de *Giorgio*, pour en faire le nom de *Giorgione*, qui lui est resté. Par une concordance singulière, ce grossissement se pouvait appliquer à l'artiste aussi bien qu'à l'homme. Nul autre, avant lui, n'avait eu cette résolution de touche et cette vigueur de pinceau. Il y a, dans sa peinture, quelque chose de radieux et de triomphant, qui sied admirablement à la Venise des premières années du seizième siècle. Sous sa robuste main, le passage d'un ton à un autre s'assouplit, devient plus naturel et plus doux, s'anime des vibrations d'une lumière dont Jean Bellin avait déjà entrevu l'éclat. Mais, derrière ce brillant décor, se cache une pauvreté de sentiments dont le vieux maître avait pris soin de détourner ses élèves. La puissance du procédé, l'éclat des couleurs tempéré par les harmonies les plus chaudes, voilà le fort des tableaux de Giorgione; la pénurie des idées, l'indigence de l'invention, la richesse des formes poussée quelquefois à un tel excès qu'elle devient la négation de toute forme, voilà leur faible. C'est ainsi que ce bouillant artiste est emporté par les plus belles audaces en même temps que paralysé par les plus vulgaires défaillances... En regardant son *Concert champêtre*, on est ravi des sonorités délicieuses qui

1. De la femme qui est vue de dos, on aperçoit à peine le profil perdu. L'autre femme se présente de trois quarts à droite.

2. Voir les admirables peintures que possède de lui la Galerie Pitti.

jaillissent à la fois des prairies et des bois, des collines et des monts, de la terre et des cieux, et désenchanté par ce qu'on voit de la femme, qui est la pire chose de la création, quand elle n'en est pas le chef-d'œuvre. Nous nous serions donc consolé de ne pas rencontrer la lourde pastorale de Giorgione dans notre *Voyage autour du Salon carré*. Cependant, tout en lui refusant l'admiration qu'on a coutume de lui donner, pénétrons-nous de ce qu'elle contient de bon et même d'excellent, et jetons un voile sur le reste. Disons-nous qu'il ne faut demander à un arbre que ses propres fruits, et que tout est bien quand il les donne mûrs et savoureux. Giorgione, en vrai Vénitien, est un peintre de surface. Comme tel, il est de premier ordre. N'exigeons pas de lui davantage.

On a voulu quelquefois, bien à tort selon nous, déposséder Giorgione de ce *Concert champêtre* pour l'attribuer à Titien. La couleur de Titien a sans doute de grandes affinités avec celle de Giorgione, mais le dessin et l'invention n'ont rien de commun chez ces deux maîtres. La science de Titien est grande, celle de Giorgione est relativement mince. Quand Titien peint des femmes nues, il cherche, dans l'élégance des formes et dans la délicatesse du modelé, la parure et la raison d'être de cette nudité. Jamais il n'aurait toléré, pour son propre compte, les deux femmes nues du *Concert champêtre*. Giorgione s'en accommode et s'en contente. D'où l'énorme distance qui sépare ces deux peintres... On pourrait prendre également leur mesure relative en rapprochant les *Vierges* de l'un des *Vierges* de l'autre, notamment la *Sainte Famille* de Giorgione, que possède le Musée du Louvre [1], des deux *Vierges* et des deux *Sainte Famille* de Titien, qui se trouvent également dans notre Galerie [2]. Aucun de ces tableaux ne se recommande par le sentiment religieux; mais au moins ne signalerait-on pas, dans les *Vierges* de Titien, les négligences de toute sorte qui sautent aux yeux dans les *Vierges* de Giorgione. La *Sainte Famille* de ce maître, au Musée du Louvre, nous tient malgré tout sous le charme, ou plutôt sous le joug; et partout où paraît Giorgione, à Venise, à Castelfranco, à Trévise, à Florence, à Madrid, à Vienne, à Dresde,

1. (43, c. V.; 38, c. T.; 1135, c. S.) — La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Saint Sébastien et sainte Catherine d'Alexandrie, devant le groupe divin, assistent un donateur, vu de profil, dont la tête seule est visible et qui se trouve assez gauchement introduit dans ce tableau. Derrière la Vierge est saint Joseph.

2. (458, 459, 460 et 461, c. V.; 439, 440, 441 et 442, c. T.; 1577, 1578, 1579 et 1580, c. S.)

à Londres, à Paris, partout se retrouvent cette chaleur de tons, ces audaces de couleur et cette incroyable intensité de lumière. Grâce à ces qualités portées à leur extrême puissance, cette *Sainte Famille* de Giorgione a pris place tour à tour, depuis bientôt trois siècles, dans les plus fameuses galeries de l'Europe, dans celle de Charles I[er] comme dans celle de Louis XIV, et dans ces royales galeries, le *Concert champêtre* n'a cessé, lui aussi, d'être entouré d'une faveur spéciale.

De qui Giorgione tenait-il les qualités brillantes qui sont sa véritable marque? On a longuement discuté cette question. Discussions vaines! Les uns, avec Vasari, prétendent qu'il emprunta beaucoup à Léonard de Vinci. Les autres, avec Boschini, pensent qu'il ne dut rien qu'à lui-même. Les premiers n'ont pas tout à fait tort, et les seconds pas tout à fait raison. Que Giorgione soit né peintre et que ses qualités natives aient été considérables, cela est certain. S'ensuit-il qu'il n'ait pas mis à profit les progrès immenses accomplis par Léonard à la fin du quinzième siècle? Nullement. La peinture de Giorgione, cependant, ne ressemble en rien à celle du Vinci. L'esprit et les procédés sont différents. Tout est mystère chez Léonard, tout est clarté chez Giorgione. Léonard accumule ombre sur ombre, et réserve sa lumière pour la concentrer sur un point unique, où il lui ménage tout son effet. Giorgione la répand avec abondance sur toutes les parties de son tableau. Il en charge sa palette, et il en fait éclat. Ses couleurs, depuis les plus claires jusqu'aux plus sombres, semblent saturées de soleil, et il les prodigue avec une fougue qui fait partie de son originalité. Aucun peintre ne semble plus éloigné de Léonard que Giorgione. Ce qui n'empêche pas Giorgione d'avoir pu profiter des exemples de Léonard. Jean Bellin, lui aussi, n'est-il pas pour quelque chose dans la genèse de Giorgio Barbarelli? Cela est probable. Giorgione a jeté sur les emprunts qu'il fit aux maîtres son propre vêtement, un manteau de pourpre et d'or, sous lequel tout disparaît de ce qui n'est pas lui. Il aime tout ce qui est fête et tout ce qui brille : le plaisir, le luxe, les femmes, les riches étoffes et les chaudes carnations. Sa vie est exubérante, et c'est elle qui déborde dans ses œuvres. Il la dépense en prodigue, et jusqu'à en mourir [1]. L'histoire de sa mort est une légende d'amour.

1. Giorgio Barbarelli, né à Castelfranco en 1478, mourut à l'âge de trente-trois ans, en 1511. Un de ses élèves, nommé Zarato ou Zarotto, serait devenu son rival et lui aurait enlevé la femme

Dans le voyage pittoresque que nous poursuivons autour du *Salon carré*, Giorgione n'a guère été qu'un épisode. Titien va être un événement.

TITIEN.

Titien! Voilà le plus grand maître de Venise et l'un des plus grands peintres que le monde ait jamais connus. Avec Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël et Corrége, c'est Titien que la Renaissance italienne nomme avec le plus de fierté. En lui se personnifie par excellence l'âge d'or de la peinture vénitienne... Né à Cadore en 1477, dans un milieu de petite bourgeoisie provinciale, il fut élève de Jean Bellin et s'en fit gloire. A l'encontre de Giorgione, dont il devint l'émule, il sut ménager ses forces et être soigneux de sa vie. Ce n'est pas lui qui sera tenté jamais de mourir d'amour, et ce n'est pas à la fleur de l'âge qu'il disparaîtra du monde. Après avoir vécu près de cent ans, il sera emporté par une maladie violente [1], sans avoir épuisé son génie ni lassé sa fortune [2]... Il arriva, du reste, à l'heure juste. Il avait vingt-trois ans en 1500, et sa jeunesse se confondait avec l'aurore du nouveau siècle. Dix ans plus tard, en 1510, alors qu'il était en pleine possession de sa force, mourait Giorgione, laissant libre à Venise la première place. Jean Bellin, qui l'avait longtemps occupée, n'était plus que le survivant d'un autre âge [3]; Carpaccio avait dit aussi ce qu'il avait à dire; Palma, dont les débuts avaient eu tant d'éclat, ne tenait pas ce qu'il avait promis; Sebastiano Luciano Sébastien del Piombo émigrait à Rome, et Lorenzo Lotto se cantonnait dans les Romagnes. Venise offrait donc un champ complètement ouvert. Titien s'en empara, et y maintint sa domination durant plus de

qu'il adorait. Giorgione en serait mort de chagrin. D'autres prétendent qu'il mourut d'une maladie contagieuse que lui aurait donnée cette femme. La vérité, sans doute, est qu'il mourut de la peste.

1. Titien mourut de la peste, en 1576, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

2. Il fut tour à tour le favori d'Alphonse Ier, duc de Ferrare, de Frédéric Gonzague, marquis de Mantoue, du pape Paul III, de Charles-Quint, de Philippe II, etc.

3. Jean Bellin avait alors quatre-vingt-cinq ans.

soixante ans, en y produisant presque sans désemparer des œuvres de premier ordre[1].

Des dons merveilleux de peintre, un corps robuste, une force physique à toute épreuve, une intelligence parfaitement équilibrée, un caractère souple et une âme presque effacée, voilà Titien. Passionné pour son art et indifférent aux nobles inquiétudes de son temps, esprit calme, judicieux, mesuré, sans illusions, exempt d'enthousiasme, il ne demanda guère à l'art que des satisfactions extérieures, et les eut aussi complètes que possible. Aucun peintre ne tira tant d'avantages de ses intimités avec les princes. Venise fut comme une place forte dans laquelle il se cantonna, certain que personne ne viendrait lui en disputer la souveraineté. Il n'en sortit qu'accidentellement et pour satisfaire des clients auxquels on ne pouvait rien refuser. C'est ainsi qu'il se rendit à Ferrare pour Alphonse d'Este d'abord et pour Paul III ensuite[2], à Mantoue pour Frédéric Gonzague, à Bologne, à Inspruck et à Vienne pour Charles-Quint; mais il ne donna à ces absences que le temps strictement nécessaire. Il avait hâte toujours de revenir à sa chère maison de Biri-Grande. Bembo voulut l'attirer et le fixer à Rome, et n'y parvint pas. Titien sentait qu'il y aurait là pour lui des points de comparaison redoutables. Il n'y vint qu'en simple visiteur et dans sa vieillesse seulement, en 1545. Il avait soixante-huit ans, et il y ressentit des admirations de jeune homme... Malgré les points faibles de son caractère, Titien doit être placé parmi les plus forts. Si l'histoire a pour mission d'être vraie, elle a pour devoir aussi de ne pas appuyer sur certaines vérités. Quelquefois même elle doit en conseiller l'oubli et mêler l'indulgence à ses sévérités. En présence d'une telle abondance d'œuvres admirables, elle jette le voile sur les faiblesses de l'homme et sur ses intimités compromettantes. Titien fut le *compère*[3] de l'Arétin et le courtisan de tout le monde. Soit; mais oublions-le. L'argile dont il fut formé s'est perdue depuis plus de trois cents ans dans l'infini des cendres humaines. Le temps a dégagé ce brillant génie de tout limon grossier. Les siècles des

1. Titien s'était installé à Venise, où il avait épousé dona Cecilia, que la légende désigne sous le nom de Violante et que l'on donne comme la fille de Palma. (V. l'abbé Cadorin.) Il est certain que ce mariage coïncide avec l'apparition de cette femme dans l'œuvre du maître. Deux fils et deux filles furent les fruits de cette union.

2. Ce fut à Ferrare qu'il alla faire le portrait de Paul III en 1543.

3. C'est ainsi que l'Arétin lui-même appelle Titien.

siècles passeront encore, sans que s'épuise ou seulement s'affaiblisse l'admiration qui s'attache à tant de radieuses peintures.

Vingt tableaux de Titien sont au Louvre [1]. Deux d'entre eux, pris parmi les plus beaux, font grande figure dans le *Salon carré*. Nous nous y arrêterons avec bonheur, parce qu'ils marquent un des points d'où l'on embrasse le mieux ce que la peinture vénitienne présente d'unique et de merveilleux.

Portrait d'une Femme a sa toilette et d'un Homme lui présentant deux miroirs[2]. — Une femme jeune et parfaitement belle est assistée, dans l'intimité de sa toilette, par un jeune gentilhomme qui ne saurait être que son époux ou son amant. Elle est debout, à mi-corps, la tête tournée de trois quarts à gauche. De la main gauche elle tient un vase de parfums, et de la main droite elle supporte la masse de ses cheveux dénoués et non encore arrangés[3]. Sa chemise, à larges manches, découvre sa gorge, ses épaules, le haut de sa poitrine, et, par ce qu'elle laisse à nu, fait deviner le reste. Le corsage vert de sa robe, tombant plus bas que la chemise et non encore lacé, n'apporte aucune entrave à l'épanouissement de ce beau corps; il n'est là que pour mêler une note chaude et vibrante aux suaves harmonies d'une admirable carnation[4]. Quant à la tête, elle est d'une régularité presque parfaite : les yeux sont grands, et le regard en est doux; le nez est délicatement dessiné, la bouche aimable, l'oreille d'une remarquable petitesse, le front moyen et plutôt bas à la manière des beaux antiques; les joues, sans rien de massif, respirent la santé; les cheveux, dans leur abandon, ne cachent rien de leur opulence; l'accord, enfin, est parfait entre toutes les parties de ce délicieux visage. Voilà une splendide créature, mais dont la splendeur n'est guère que de surface, et sur laquelle rien ne semble rayonner de cette flamme intérieure qui ennoblit la chair et en purifie les charmes. Elle se sait belle, se sent aimée, et n'en demande pas davantage. — A sa droite, se tient un gentilhomme pour lequel assu-

1 Dix-huit d'entre eux sont d'une incontestable authenticité. Parmi tous ces tableaux, le Cabinet de François Ier en comptait un seulement, le portrait du roi de France; Louis XIV en acheta quinze, Louis XV trois; Napoléon Ier en prit un au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces.

2. 471. c. V.; 452. c. T.; 1590. c. S.

3. Ils sont séparés en bandeaux au milieu de la tête.

4. Le bras droit, dont la main soutient les cheveux, est nu, tandis que le bras gauche, porté en avant, reste couvert par la manche, sur laquelle est jetée une draperie blanche.

rément elle n'a rien de caché. Relégué dans l'ombre et portant en avant sa tête avec une ardente curiosité, il tient deux miroirs, un dans chacune de ses mains, et les oppose l'un à l'autre en les présentant à la jeune femme, qui s'y voit à la fois dans tous les sens, s'y complaît, et trouve que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Ces deux figures sont bien évidemment des portraits, et l'on ne s'est pas fait faute de leur donner des noms. Dès le commencement du dix-septième siècle, on y vit la *Maîtresse de Titien en compagnie du peintre*. C'est ainsi nommée que cette peinture passa en Angleterre dans la Galerie de Charles Ier, puis en France dans la Collection de Louis XIV[1], et c'est également sous cette dénomination qu'elle est mentionnée dans nos anciens inventaires[2]. Rien, cependant, ne justifiait cette manière de voir, car les portraits de Titien sont connus et ne se peuvent confondre avec le portrait d'homme introduit en sous-ordre dans ce tableau; mais la légende se fit, on la répéta de générations en générations durant près de trois siècles, et elle s'enracina profondément dans la mémoire des foules. A cette légende, on prétend maintenant opposer le témoignage de l'histoire. Dans l'homme aux deux miroirs, on nomme Alphonse Ier, duc de Ferrare, le mari de Lucrèce Borgia et l'amant de Laura Dianti. La reconnaissance de l'amant entraînant celle de la maîtresse, on se trouve en présence de la fille du chapelier Dianti, et l'on inscrit au bas de ce tableau : *Alphonse de Ferrare et Laura di Dianti*[3]. Cette manière de voir est séduisante, et elle a quelques-unes des apparences de la probabilité. Vasari, après avoir parlé du portrait d'Alphonse de Ferrare, ne dit-il pas : « On doit aussi à Titien le merveilleux *(stupendo)* portrait de la signora Laura[4], que le duc épousa

1. Ce tableau fut acheté 100 livres sterl. par Jabach à la vente du roi d'Angleterre, et cédé ensuite pour le même prix au roi de France.

2. Voici la description de Bailly (1709) : « Un tableau représentant le portrait d'une femme qui se peigne, dite *la Maîtresse du Titien*, avec un portrait dans le fond, lui tenant un miroir. Figures comme nature. Ayant de hauteur trois pieds huit pouces et trois pieds quatre pouces de large; rehaussé de dix pouces et élargi d'onze pouces et demi. Dans sa bordure dorée. » Bailly, on le voit, ne désigne que la femme. C'est plus tard seulement que Titien fut nommé là en compagnie de sa maîtresse.

3. Voir la *Notice* de M. de Tauzia (1878) et le *Catalogue sommaire* (1889). — Ce fut M. Ticozzi qui eut le premier l'idée de cette attribution.

4. Laura était fille du chapelier Dianti. Alphonse Ier l'aima passionnément, et en fit sa maîtresse. Il est douteux qu'il l'ait épousée, et, si ce mariage eut lieu, ce ne fut qu'à la fin de la vie

TITIEN

(1477 1576)

PORTRAIT D'UNE FEMME A SA TOILETTE

ET D'UN HOMME LUI PRÉSENTANT DEUX MIROIRS



plus tard? » Pourquoi ce portrait de la *signora Laura* ne serait-il pas celui qu'on admire dans le *Salon carré du Louvre*? Il n'y aurait là rien d'impossible, assurément ; mais il faudrait d'abord établir l'identité du duc, et les preuves que l'on invoque prouvent contre cette identité. On fait intervenir les médailles[1], et il est impossible de trouver la moindre ressemblance entre elles et le portrait qui nous occupe. On s'appuie sur le portrait du Musée de Madrid, et ce portrait, qui n'a rien de commun avec les médailles, n'est pas celui d'Alphonse d'Este. C'est dans la Galerie des Offices qu'il faut aller pour avoir un authentique témoignage. Là est le vrai portrait d'Alphonse Ier, duc de Ferrare. Pour ce portrait, point de doute possible. Vasari le décrit, et cette peinture de Titien porte avec elle toutes les caractéristiques du duc[2]. Elle est, en outre, de tous points conforme aux médailles et monnaies[3]. Y a-t-il quelque similitude entre ce portrait et celui qui nous occupe? Aucune. N'oublions pas, enfin, que c'est dans les douze ou quinze dernières années de sa vie qu'Alphonse d'Este connut Laura Dianti, et qu'il n'était plus, depuis longtemps déjà, le jeune et

du duc. Laura Dianti ne fut jamais duchesse de Ferrare. Elle dut se contenter d'être *l'Illustrissima Donna Laura Eustochia d'Este*. Le duc avait choisi lui-même ce nom d'*Eustochia* pour marquer l'excellence de son choix.

1. Les plus belles de ces médailles sont celles de Giamantonio de Foligno.

2. Une pièce de canon est à côté du personnage. On sait qu'Alphonse Ier s'était fort occupé d'artillerie et que sa compétence dans cette arme était renommée... Alphonse de Ferrare avait été le premier des princes auxquels Titien se fût attaché. — Titien, outre le portrait du duc qu'il avait été peindre à Ferrare, avait terminé en 1516, pour le Cabinet d'Alphonse Ier, les peintures commencées par Jean Bellin, parvenu déjà à l'extrême vieillesse. Il avait ensuite exécuté, pour ce même seigneur, *Bacchus et Ariane* (actuellement à la *National Gallery* de Londres), l'*Offrande à Vénus* et *la Bacchanale* (aujourd'hui dans la Galerie du Prado à Madrid). Et Ferrare ne lui faisant pas oublier Venise, il avait peint vers cette époque, pour l'église Santa-Maria-de-Frari, l'*Assomption de la Vierge*, une de ses plus belles œuvres. Ce tableau, qui est à l'Académie des Beaux-Arts à Venise, fut découvert aux yeux émerveillés des Vénitiens le 20 mars 1518. Ce fut vers cette époque aussi que Titien peignit, pour Alphonse d'Este aussi, le portrait de l'Arioste, qui, du Cabinet Beaucousin à Paris, est passé à la *National Gallery*.

3. La tête d'Alphonse Ier est longue et coiffée de cheveux plats, avec quelque chose de puissant et de sombre, de sévère et de grave. La rigueur des temps semble l'avoir marquée de son empreinte. La face est un peu plate, et le nez long et tombant donne à la physionomie une accentuation particulière. Voilà ce que montrent les médailles, aussi bien que le portrait des Offices, et ce qu'on ne retrouve en rien dans le *Portrait de l'homme au Chien* de la Galerie du Prado. Ce dernier portrait représente un joyeux et brillant jeune homme, à tête ronde et frisée, au nez court et nullement tombant, à la physionomie ouverte et enjouée, aux traits réguliers et sans caractère. Confondre ensemble ces deux portraits est impossible.

brillant seigneur qui accompagne ici la belle créature si admirablement peinte par Titien. Toutes les preuves sont donc contre la double attribution qu'on veut faire prévaloir aujourd'hui[1]. La *Maitresse de Titien* était une légende, *Laura Dianti* en est une autre. Que nous ayons là, d'ailleurs, la maîtresse ou la femme de n'importe qui, cela n'est que d'un intérêt secondaire. L'œuvre d'art est de premier ordre, c'est l'essentiel.

Comme portraitiste, Titien est hors de pair dans la Renaissance italienne. Aucun des peintres de la Péninsule n'a laissé, dans ce genre, une plus abondante provision dechefs-d'œuvre. Durant plus de soixante ans, les personnages les plus illustres par la naissance, par la situation, par le mérite, — grands seigneurs et princes régnants, hommes d'église et gens d'épée, poètes et savants, le pape, deux empereurs, — vinrent poser devant lui[2], et il en fut de même des femmes les plus célèbres par leur beauté. C'est le seizième siècle presque tout entier qui semble vivre encore dans ces admirables portraits. Aucun artiste n'a plus et mieux travaillé pour l'histoire en même temps que pour l'art. Le Louvre compte jusqu'à huit portraits de Titien. — Si le portrait de femme du *Salon carré* est un vrai chef-d'œuvre, le *Portrait d'Alphonse d'Avalos* est également une des plus radieuses peintures du maître[3]. Ce portrait fut exécuté vers 1535. C'est le moment où Charles-Quint comble Titien de

1. Il y avait encore à Ferrare en 1815 un tableau représentant les mêmes personnages, dans les mêmes relations d'attitudes et de gestes, mais montrant la prétendue Laura presque nue. Ce tableau fut acheté par Lord Stewart. Une autre répétition du même tableau se trouvait dans la Galerie de Christine de Suède. Elle passa ensuite dans la Galerie d'Orléans.

2. François Ier ne posa pas devant Titien; l'histoire le prouve, et l'examen du portrait du roi de France au Musée du Louvre le démontre. (460, c. V.; 450, c. T.; 1588, c. S.) Vasari parle de ce portrait, qui était en la possession du duc d'Urbin et que Titien peignit quand le roi de France était jeune. Il est à peu près certain que jamais Titien ne se trouva en présence de François Ier. Celui-ci ne vint que deux fois en Italie : en 1515 d'abord, lors de la conférence de Bologne avec Léon X; en 1525 ensuite, après Pavie. L'âge du roi, dans ce portrait, donnerait environ la date de 1530. Mariette, le premier, a dit, dans le texte du *Cabinet Crozat*, que le portrait de François Ier par Titien devait avoir été peint d'après une médaille. La tête, vue de profil, et l'impression que produit cette peinture, dans laquelle on ne sent pas la chaleur de la vie, donnent raison à cette manière de voir. (V. *Raphaël, peintre de portrait*, t. II, p. 184.)

3. (470, c. V.; 451, c. T.; 1589, c. S.) — Bailly, dans son *Inventaire*, le décrit ainsi : « Un tableau représentant le marquis Delgouaste, posant la main sur le sein de sa femme... » Ce portrait est contemporain des plus beaux portraits et des plus belles peintures du Titien, du merveilleux portrait de femme en bleu au palais Pitti, du portrait de la duchesse d'Urbin au Musée des Offices, de la *Vénus couchée* de la Tribune de Florence, de la *Bella*, etc.

richesses et d'honneurs, le fait chevalier, comte palatin, etc. Titien avait fait le portrait de l'empereur, et les plus grands seigneurs de la suite de Charles-Quint voulaient être peints aussi de la main du maître vénitien. Le difficile était d'avoir son tour. Grâce à la recommandation de l'Arétin, le généralissime des armées impériales, Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto, passa des premiers. Titien l'a représenté en compagnie de sa femme, Marie d'Aragon, de son fils et de deux figures allégoriques. Alphonse d'Avalos allait partir en guerre contre les Turcs, et c'est l'heure des adieux. Il est debout, revêtu de son armure et tête nue, posant la main sur le sein de sa jeune épouse. Celle-ci est assise devant lui et tient un globe de verre posé sur ses genoux. Vis-à-vis d'elle, est son fils premier né, sous les traits de l'Amour[1]. Deux autres jeunes femmes lui font cortège : l'une, couronnée de myrte, s'incline avec respect ; tandis que l'autre, dont on ne voit guère que la tête en raccourci, soutient de ses mains levées en l'air une corbeille de fleurs. On désignait jadis très arbitrairement ces figures sous les noms de Zéphyr et de Flore. On les nomme aujourd'hui, sans plus de raison, la Victoire et l'Hyménée. Laissons-nous aller, sans préoccupations littéraires, à tous les enchantements d'un pareil tableau. — Dans une gamme plus sourde mais non moins vibrante, les trois autres portraits d'hommes que possède la Galerie du Louvre[2] pourraient aussi revendiquer les honneurs de notre tribune nationale. Le Portrait de L'*Homme au Gant*, surtout, y ferait grande figure[3]. Il est impossible d'interpréter la nature plus largement, de mêler plus de grandeur à plus de simplicité. Titien, on ne peut trop le répéter, tient une place d'honneur parmi les plus grands portraitistes. Il fait ressemblant, sans s'attacher au mérite vulgaire de la ressemblance. Sur ce terrain de la ressemblance individuelle, les photographes, qui ne sont pas des artistes, et les caricaturistes, qui se tiennent à l'arrière-plan dans le domaine de l'art, laissent loin derrière eux les vrais peintres. Titien ne cherche pas à imiter de trop près ses modèles. Il s'applique à en pénétrer l'esprit et à en démêler les contradictions ; il met en haut relief les qualités de ses modèles ;

1. Ce jeune enfant, métamorphosé en Cupidon, porte un faisceau de flèches.
2. 472, 473, 474, c. V.; 453, 454, 455 c. T.; 1591, 1592, 1593, c. S.
3. Cet admirable portrait fut peint sans doute entre 1542 et 1547. Il est contemporain du portrait équestre de Charles-Quint à la bataille de Mühlberg, au Musée royal de Madrid.

il jette un voile sur ce qu'ils ont de prosaïque et de vulgaire; et, sans leur ôter les apparences de la vie réelle, il les fait vivre aussi dans le monde enchanté de ses rêves... De pareils chefs-d'œuvre éclairant notre Louvre d'une resplendissante lumière aux abords du *Salon carré*, était-il possible de fermer les yeux devant eux?

La Mise au Tombeau [1]. — Si Titien est irréprochable dans la peinture de portraits, il est en général insuffisant dans la peinture religieuse. Dans cette voie sacrée, cependant, les métaux les plus vils se transforment en or pur sur la palette de ce magicien: mais, au milieu de ces richesses, les choses de l'âme perdent le plus souvent quelque chose de leur éloquence et de leur intime émotion. La *Mise au Tombeau* n'en a pas moins inspiré au Titien un tableau dont l'ensemble est vraiment pathétique. Cette peinture est une des perles dont est semée la voie triomphale que nous sommes en train de parcourir autour du *Salon carré*.

Titien montre le Christ au moment où deux des disciples le portent dans le linceul pour le déposer au tombeau. Il connaissait sans doute les gravures de Martin Schoen et de Mantegna, dont Raphaël, une quinzaine d'années auparavant, avait fait déjà son profit... Nicodème et Joseph d'Arimathie s'avancent de gauche à droite, l'un tenant le suaire du côté de la tête et marchant à reculons, l'autre du côté des pieds et marchant en avant. Entre eux, saint Jean, faisant face au spectateur, soutient une des mains de son maître. La Vierge et Marie-Madeleine, confinées à gauche, complètent le tableau. Toutes les parties de la composition sont unies entre elles par des liens pittoresques solidement noués, mais c'est de la couleur surtout que vient le souffle dramatique. La figure principale, celle du Christ, est quasi sacrifiée, toute la partie supérieure étant couverte d'ombres et comme plongée déjà dans les ténèbres du tombeau. Ainsi s'effacent et presque disparaissent les traits divins que la souffrance a marqués de son empreinte, mais que le néant ne devait pas atteindre. Le Christ du tableau de Mantegna est bien autrement pathétique, celui du tableau de Raphaël bien autrement beau. Titien en a tiré surtout un excellent morceau de peinture. On dirait que la main gauche, qui pend à terre, continue de souffrir, tandis que la main

1. 465. — N. 446. — T.: 1584. c. S.

TITIEN

(1477-1576)

LA MISE AU TOMBEAU



droite, tenue par saint Jean, semble retrouver dans cette étreinte quelque chose de la chaleur et des affections de la vie. On est d'ailleurs plus que distrait, on est fasciné par l'éclat des figures environnantes. La tunique rose et l'écharpe bleue de Nicodème; la robe verte de Joseph d'Arimathie; le blanc du linceul, si bien posé pour mettre en valeur la chaude coloration des membres nus de ces robustes porteurs; la tête de saint Jean, si jeune et si vibrante d'émotion, si bien encadrée dans la chevelure épaisse et légèrement crépue; la robe rouge, qui accompagne avec tant de vivacité la figure du disciple bien-aimé,... sont des sonorités qui parlent trop aux sens pour laisser l'âme tout entière à son recueillement. Il en est de même du groupe de la Vierge et de Marie-Madeleine, où la douleur presque divine de l'une passe inaperçue à côté de l'humain désespoir de l'autre. La mère du Sauveur, avec son profil triste et sans noblesse, s'efface, dans l'indécision de son mouvement, devant le désordre si plein de véhémence et de résolution de la sœur de Lazare. Chez cette dernière, la passion est comme un vent d'orage, qui dissipe et emporte tout devant elle. Vêtue d'une robe de brocard d'or, brodée de rouge et les cheveux flottants sur ses épaules nues, elle entoure la Vierge de ses bras, tandis que, par un mouvement inverse et spontané, elle tourne la tête vers son Dieu, comme pour répandre devant lui tout ce qui reste en elle d'amour et de beauté. L'éblouissement produit par cette figure est tel, qu'on en oublie presque la Vierge, en qui cependant l'intérêt devrait surtout se concentrer. C'est ainsi que cette œuvre, incomparable comme peinture, laisse à désirer au point de vue de l'expression religieuse, ce qui ne l'empêche pas d'être tout à fait de premier ordre. Titien, n'eût-il fait que ce tableau, serait au premier rang parmi les maîtres.

La *Mise au tombeau* fut peinte vers 1521 pour François II Gonzague, le second en date des protecteurs princiers du Titien[1]. De la Galerie du

1. Le premier prince qui protégea Titien fut — nous l'avons vu — Alphonse d'Este, duc de Ferrare. — Quant à François Gonzague, il appartenait à une maison où le goût des arts était héréditaire. Il le tenait surtout de sa mère Isabelle d'Este, dont le Cabinet contenait : de Mantegna, le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices*; de Pérugin, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*; de Lorenzo Costa, *Isabelle d'Este couronnée par l'Amour*. Ces tableaux, on l'a dit déjà, sont au Musée du Louvre. — François Marie della Rovere, duc d'Urbin, fut également un des patrons de Titien. La *Vénus couchée*, la *Bella*, la *Madeleine*, furent peintes pour lui. — Charles-Quint et Philippe II.

duc de Mantoue, ce tableau passa dans celle de Charles Ier, roi d'Angleterre. Jabach l'acheta 120 guinées (3,120 fr.) à la vente de cette galerie et le céda pour le même prix à Louis XIV[1]... Comment ne pas rappeler ici les *Pèlerins d'Emmaüs* et le *Christ couronné d'épines*, qui comptent aussi parmi les meilleures peintures de notre Galerie nationale? Titien avait soixante-huit ans quand il peignit le premier de ces tableaux, et quatre-vingt-un ans, dit-on, quand il peignit l'autre[2]. Tout loin qu'ils soient du brillant et de l'éclat de la *Mise au tombeau*, ils montrent à quel point Titien resta jusqu'au bout, pour les Vénitiens, le maître des maîtres. Le *Christ couronné d'épines*, notamment, est une œuvre admirable. Le génie du vieux peintre, toujours servi par une main robuste, n'avait jamais eu plus d'autorité. Mais plus on étudie les tableaux dont Titien a emprunté le sujet à l'Écriture, moins on trouve en eux l'idée religieuse. C'est dans les *Vierges* du maître que ce vide se fait surtout sentir. Elles sont de fait seulement dans le sanctuaire, leur esprit est ailleurs. Titien leur prodigue vainement toutes les séductions de la forme et vainement aussi tous les charmes de la couleur; les inquiétudes de l'âme ne les marquent pas de leurs stigmates. Ravissantes à voir sous les frais ombrages où elles aiment à se reposer, elles fournissent au peintre l'occasion de se révéler comme le plus grand paysagiste de son temps; mais elles n'ont ni le recueillement ni la grâce divine qui leur conviennent. On n'a pas besoin de sortir du Louvre pour s'en convaincre. Qu'est-ce que

enfin, furent les plus puissants protecteurs du maître vénitien. Le nombre des ouvrages que Titien exécuta pour ces deux empereurs est considérable.

1. Le même tableau, mais bien inférieur au nôtre, se trouve au palais Manfrin, à Venise. On en connaît encore plusieurs autres répliques.

2. Les *Disciples d'Emmaüs* dateraient ainsi de 1545 et le *Couronnement d'épines* de 1558. D'autres placent ce dernier tableau à la date de 1553; Titien n'aurait eu alors que soixante-seize ans. — Les *Disciples d'Emmaüs*, avant d'entrer dans la Maison de France, passèrent, comme la *Mise au tombeau*, par les collections du duc de Mantoue, de Charles Ier et de Jabach. Ils furent gravés par Chauveau en 1656 avec cette inscription : IN ÆDIBVS JABACHIIS. D'après une tradition qui n'est pas soutenable, le pèlerin qui se trouve à la droite du Sauveur représenterait l'empereur Charles-Quint, celui qui est à sa gauche serait le cardinal Ximénès, et, dans le page, il faudrait voir Philippe II, futur roi d'Espagne. — Pour le *Christ couronné d'épines* (464, c. V.; 444, c. T.; 1583, c. S.), avant d'entrer au Musée Napoléon, il appartenait à l'église de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan. Titien en avait fait une merveilleuse ébauche, libre d'allure et chaude de tons. Tintoret l'admirait fort et voulut la posséder. Boschini la vit encore chez le fils de Tintoret avant qu'elle passât dans les Pays-Bas, où Rubens, Van Dyck, Franz Hals et Rembrandt l'étudièrent tour à tour. Elle est maintenant dans la Pinacothèque de Munich... Titien a signé ces deux tableaux.

la *Vierge au lapin*, sinon une aimable pastorale qui met en présence, au milieu d'un délicieux paysage, deux jeunes femmes s'amusant d'un enfant et d'un lapin blanc? Les rouges et les blancs des deux robes, les blancs et les bleus des deux voiles, forment, sous les feux du soleil couchant, à l'ombre des grands arbres et sur le vert des prairies, les plus tendres accords. Rien de plus charmant comme peinture, rien de plus nul comme émotion religieuse. Et les autres Vierges de Titien dans notre Musée n'en ressentent pas davantage. Qu'on rencontre, en présence du groupe divin, saint Étienne, saint Ambroise et saint Maurice[1], ou bien sainte Agnès et le petit saint Jean[2], ou encore le petit saint Jean tout seul[3], c'est toujours la même absence de l'âme. Titien a beau user des plus merveilleux artifices, disposer avec un art infini de l'ombre et de la lumière, employer les couleurs les plus sonores avec un instinct supérieur de l'harmonie, il ne peut sortir du domaine de la sensation. Aux heures même où la dévotion populaire fit appel à son patriotisme, il ne sut aller au delà[4]... Titien trouvait, dans la Fable, les données les plus propices au développement de ses admirables facultés, et il a laissé sur ce terrain d'inimitables chefs-d'œuvre. C'est là peut-être qu'il est le plus brillant comme peintre, et c'est l'un des aspects de son génie dont on juge le moins bien au Louvre. Le tableau de *Jupiter et Antiope* est le seul que l'on y puisse prendre à témoin, et ce n'est guère plus qu'une ruine[5]. Que ne possédons-nous une de ces peintures fameuses dont le monde mythologique a inspiré l'idée dans les Galeries de Florence[6], de

1. 458, c. V.; 439, c. T.; 1577, c. S.

2. 460, c. V.; 441, T.; 1580, c. S.

3. 461, c. V.; 442, c. T.; 1579 c. S.

4. Témoin la Vierge qu'il peignit en 1511, entre saint Roch et saint Sébastien, pour obtenir la cessation de la peste. Témoin aussi la *Vierge des Pesari*, qui célèbre la victoire remportée par Venise contre les Turcs, et le triomphe de Pesaro sur le sultan Bajazet en 1519. Ce tableau se trouve dans la chapelle de la famille Pesaro, à l'église Santa-Maria-Gloriosa-dei-Frari. V. *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, tome I, p. 379.

5. Jupiter, sous la forme d'un satyre, découvre le corps d'Antiope endormie. Ce tableau, qui fut peint pour Philippe II, est de la vieillesse du maître. Philippe IV le donna à Charles Ier, quand il n'était encore que prince de Galles. Acheté par Jabach 600 guinées (15 600 fr.), il passa chez Mazarin, et fut ensuite acheté par Louis XIV moyennant 10 000 livres tournois. Il avait échappé à l'incendie du Prado; il échappa aussi à celui du Vieux Louvre en 1661, mais non sans avoir subi les plus graves avaries. Restauré, rentoilé, repeint et reverni à plusieurs reprises, on a dû le reléguer dans les hauteurs de la Grande Galerie du Louvre.

6. *Vénus couchée*, *Vénus et l'Amour*.

Naples[1], de Madrid[2], ou de Londres[3]? Que n'avons-nous surtout cette page enchanteresse où l'allégorie se confond si gracieusement avec la Fable, l'*Amour sacré et l'Amour profane*, un des plus précieux joyaux de la Galerie Borghèse. Quelle lumière entrerait avec un pareil tableau dans notre *Salon carré*, et combien Titien, qui s'y montre déjà si grand parmi les plus grands, y paraîtrait plus grand encore!

A côté de Giorgione et de Titien, il y a certaines étoiles de moindre grandeur, qui ont aussi leur place marquée dans le ciel vénitien. Malheureusement, quelques-unes d'entre elles manquent au Louvre, et la plupart de celles qui s'y trouvent n'y répandent que d'indécises clartés. Il faudra donc nous détourner de notre route pour les apercevoir.

Voici Lorenzo Lotto[4], artiste d'une impressionnabilité rare, qui, par certaines pudeurs de l'âme, est presque isolé au milieu des Vénitiens du seizième siècle. L'école de Venise, qui avait été mystique à ses débuts, s'éloignait de plus en plus des sources de l'inspiration religieuse. Ses peintres se répandaient tout entiers sur les choses extérieures. Lorenzo Lotto voulut remonter ce courant, y parvint un moment, et s'épuisa dans cet effort. Pénétré de la parole du Sauveur : « Le royaume de Dieu est au dedans de vous[5] », il ne se laissa pas dominer par ce qui se passe au dehors. Il ne faut lui demander ni les audaces de Giorgione ni la fécondité de Titien; mais la dévotion qui le soulève est d'autant plus puissante, qu'elle étonne et détonne au milieu de l'éclat des peintres environnants. C'est, cependant, un vrai Vénitien, et il s'en vante, car il signe : LORENTIVS LOTTVS PICTOR VENETVS[6]. Il appartient à l'école de J. Bellin, et, comme tous ses condisciples, il aime les vêtements somptueux, les tonalités vigoureuses. Mais il fait bande

1. *Danaé*, au Musée de Naples.

2. *Bacchanale, Diane et Calysto, Diane et Actéon, Offrande à la Fécondité*, au Musée du Prado.

3. *Bacchus et Ariane* à la *National Gallery; les Trois Ages* chez lord Ellesmere.

4. Lorenzo Lotto naquit probablement en 1480 et mourut en 1554.

5. Luc. XVII. 4.

6. M. Rio a voulu retirer L. Lotto à Venise et en faire un chef d'école à Bergame. De même pour Moretto : il en fait un chef d'école à Brescia. Si on se laissait aller ainsi à multiplier les écoles, on en aurait en Italie autant que de villes et de bourgades. Quant à Lomazzo, il place Lorenzo Lotto parmi les imitateurs de Léonard de Vinci.

à part en affectionnant les figures sveltes et aériennes, en donnant à ses Madones une beauté presque immatérielle, en peignant des saints d'une placidité vraiment chrétienne. C'est un mystique égaré dans un temps où il semblait qu'il n'y eût plus de place pour le rêve religieux. Ce qui ne l'empêcha pas, dans son bon temps, de se prendre à la nature avec passion et d'être à l'occasion un très bon portraitiste[1]... Les tableaux qu'on voit dans notre Galerie, la *Sainte Famille*, la *Femme adultère* et le *Saint Jérôme dans le désert*, ne donnent de Lorenzo Lotto qu'une très incomplète idée[2]. C'est à Brescia, à Recanati, à Jesi, qu'il faut le voir; à Bergame surtout, où son nom est si étroitement lié à celui de Martinengo Coleone. Que n'avons-nous au Louvre la Madone de l'église San-Domenico, ou celle de l'église San-Bartolommeo, ou celle encore de l'église San-Spirito, peintures d'une pureté angélique, où la Vierge et l'Enfant Jésus se livrent avec une si douce familiarité aux bienheureux qui les entourent. C'est dans de semblables tableaux que Lotto, sans aucune des témérités familières aux Vénitiens de son temps, nous gagne à sa cause à force de sincérité. En vieillissant, le saint prit en lui trop exclusivement la place du peintre[3]. Sous prétexte de remonter aux sources, il finit par renier la nature. Par dédain de l'agrément extérieur, il aboutit alors à la sécheresse. L'art, arrivé à sa maturité, ne peut briguer l'admiration que par des qualités viriles; les naïvetés du premier âge ne lui sont plus permises; il n'arrive qu'à grimacer en cherchant à se rajeunir. L'homme tombe souvent en enfance, jamais il ne redevient petit enfant.

Il s'en faut également qu'on puisse prendre la mesure de Jacopo Palma à l'aide du seul tableau par lequel il est représenté au Musée du Louvre[4]. L'*Adoration des Bergers*[5], cependant, sans compter parmi les plus impor-

1. Voir à Milan les deux *Portraits d'hommes* et le *Portrait de femme*; en Angleterre, les *Portraits d'Agostino et de Niccolo della Torre* (1515) à la National Gallery et le *Portrait d'Andrea Odoni* (1527) à Hampton Court.

2. 235, 238, 238 *bis*. (e. V.: 228, 226, 227. — T. 1351, 1352, 1350. — S.)

3. Plus Lotto avança en âge, plus sa dévotion à la Vierge devint grande. Il en arriva à ne plus pouvoir vivre ailleurs qu'à Lorette, où il mourut en paix en vue de la maison de Nazareth.

4. Palma Jacopo naquit vers 1480 et mourut vers 1528. On le surnomma *Il Vecchio* (le Vieux), pour le distinguer de son neveu qui s'appelle aussi Jacopo Palma, auquel on donna le surnom de *Giovane* (le Jeune).

5. 277. (e. V.: 574. — T. 1399. — S.) — La Vierge, assise, soutient l'Enfant Jésus posé dans sa

tantes peintures du maître, donne une idée juste de ce brillant artiste. A leurs débuts, Palma Vecchio et Lorenzo Lotto avaient été voisins l'un de l'autre. Nés presque en même temps (vers 1480), tous deux étaient élèves de Jean Bellin, condisciples de Giorgione et de Titien; mais ils ne tardèrent pas à se séparer. Tandis que Lotto, entraîné par ses idées religieuses, s'isolait dans des voies de plus en plus mystiques, Palma plantait avec résolution le drapeau vénitien dans la nouvelle école. Son premier élan fut si plein d'ardeur, qu'il sembla un moment dépasser ses émules; mais sa verve ne tarda pas à se refroidir, et, après avoir produit quelques chefs-d'œuvre, il ne fit guère que se répéter, avec un accent de moins en moins convaincu. La *Santa Barbara* de l'église *Santa-Maria-Formosa* est une des plus fières peintures de l'école de Venise. Quel grand air elle aurait dans notre *Salon carré!* Longtemps regardée comme la maîtresse peinture de Giorgione[1], elle a été justement restituée à Palma Vecchio, qui a eu souvent aussi l'honneur d'être confondu avec Titien[2]. La peinture de Palma, cependant, a un caractère qui n'appartient qu'à elle. La nature s'y montre sous des formes d'une ampleur souvent exagérée, que l'on pardonne à cause de la jeunesse et de la fraîcheur dont elles sont revêtues. Les draperies, arrangées avec goût, sont largement taillées. Le rouge en est la tonalité dominante; tandis que, dans les chairs, c'est le rose qui est presque à lui seul la partie chantante. Les paysages qui forment le fond de ses tableaux sont d'une remarquable ordonnance, et les portraits qu'il a laissés sont fort beaux. Ses couleurs affectent dans leur ensemble des modulations d'une douceur particulière. L'union des tons est à tel point poussée, que les traces du pinceau sont insaisissables. Palma revenait sans cesse sur le même ouvrage, et le polissait sans se lasser jamais. Quand il mourut, on compta chez lui jusqu'à quarante-quatre tableaux auxquels il n'avait pas mis encore la dernière main. Ce n'était pas un peintre à s'égarer, comme Lotto, dans le sublime. Il ne se préoccupait que de la beauté, se contentait de ce qui est

crèche. Saint Joseph est auprès d'elle. Un berger est en adoration devant le *Bambino*. A gauche derrière la Vierge, on voit une donatrice. Dans le fond, à droite, deux bergers contemplent trois anges dans le ciel.

1. Lanzi, tome III, p. 110.

2. Témoin notre *Adoration des Mages*, au bas de laquelle un faussaire a écrit en deux endroits le nom de Titien avec deux orthographes différentes et également défectueuses : TITIANNVS et TICIANNO.

extérieur et ne cherchait rien au delà. Le charme de ses têtes de femmes et d'enfants lui est surtout particulier. Violante sa fille, beauté opulente et superbe, fut son modèle de prédilection[1]. A ses yeux, rien n'était aussi beau qu'elle. Aussi la retrouve-t-on dans ses plus célèbres peintures, et jusque dans ses Madones, auxquelles il ne faut rien demander en dehors de la beauté sensible[2]. Tout entier aux dehors resplendissants de la vie, Palma semble avoir ignoré que les plus grandes œuvres de l'art sont pénétrées du sentiment de la mort.

Quoique nous nous soyons trop éloigné déjà de notre itinéraire, nous ne pouvons nous défendre de nous en éloigner davantage encore en cherchant Pordenone qui, très malheureusement, ne se rencontre pas au Louvre[3]. Il se place à côté de Lorenzo Lotto et de Palma Vecchio, et même au-dessus d'eux. Son importance est telle, qu'il est impossible de ne pas le nommer. S'il se trouvait sur notre route, il aurait tant à nous montrer! N'a-t-il pas été une des gloires de Venise au plus beau temps de son histoire. Ses compatriotes le regardaient comme le plus illustre de leurs peintres après Titien; il y eut même une faction qui tenta de le mettre au-dessus de ce grand homme[4]. Après avoir été l'élève de Pellegrino à Udine, il avait suivi Giorgione et découragé ses concurrents par les hardiesses de sa pensée aussi bien que par la vigueur de son pinceau. Il joignait l'intel-

1. Un portrait de Violante, par Palma Vecchio, se trouvait dans la galerie Sera... Sera était un gentilhomme florentin, qui avait été chargé par les Médicis d'acheter à Venise les plus belles peintures et qui avait profité largement pour lui d'une pareille mission (Boschini, p. 368).

2. Toutes les *Vierges* de Palma Vecchio se ressemblent. On n'y voit guère que de belles femmes accompagnées par de jolis enfants. — Voir les principaux tableaux de Palma : dans l'église de Santa-Maria-Formosa et à la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts à Venise ; au Dôme de Serinalta ; au Musée de Bergame ; dans l'église de Zerman (près Trévise) ; à l'église San-Stefano de Vicence ; aux Offices ; au Musée Brera ; au Musée de Naples ; à Rome, dans les Galeries Sciarra, Borghese, Barberini, Colonna ; dans les Galeries de Munich, de Dresde et de Vienne.

3. Gio Antonio Licinio, nommé aussi Sacchiense et Cuticello, naquit en 1483. Son père, dans son propre testament, s'appelle Angelus de Lodesanis de Corticellis. Pordenone porta indifféremment tous ces noms jusqu'au jour où, ayant été blessé par un de ses frères, il ne voulut plus d'aucun des noms de sa famille. Il se fit alors appeler Regillo; mais on lui donna le nom de Pordenone, petite ville du Frioul où il était né.

4. « Dans cette province (le Frioul), dit Vasari, on comptait une infinité de peintres qui n'avaient jamais vu ni Florence ni Rome ; mais celui-ci (Pordenone) avait été le plus étonnant et le plus célèbre pour avoir surpassé ses prédécesseurs par l'invention, par le dessin, par la hardiesse et la distinction de ses couleurs... »

ligence des passions à des ressources inattendues pour les exprimer. Ses raccourcis étaient étonnants, et le parti qu'il tirait de la perspective tenait du prodige. La promptitude extraordinaire de sa main lui donnait surtout l'avantage dans le maniement de la fresque. Lorsque Titien quitta Venise pour aller à Bologne où l'appelait Charles-Quint, Pordenone se surpassa, et l'on crut un moment qu'il allait supplanter son redoutable adversaire. Mais Titien était de ceux qu'on ne détrône pas. Il revint bientôt, aiguillonné d'une émulation salutaire, et reprit aussitôt la place qu'on prétendait lui disputer. Pordenone, qui détestait Titien, sentit grandir sa haine et faiblir son inspiration. Il ne voyait partout que noirs complots, et ne peignait plus que l'épée au côté. Les honneurs, cependant, ne lui faisaient pas défaut. Charles-Quint l'avait nommé chevalier. Hercule II l'appela à Ferrare. Il y alla et mourut presque aussitôt, empoisonné, dit-on. A ce peintre flamboyant et magnifique, épris de gloire militaire et cherchant partout des héros, les natures fortes, exubérantes même, convenaient surtout. Peut-être disait-il avec une hauteur exagérée les choses simples, et peut-être aussi manquait-il de simplicité pour dire les choses vraiment hautes. La fougue de son pinceau l'entraînait souvent au delà du but. Ses œuvres sont inégales et quelquefois incorrectes; mais, si l'on pouvait choisir parmi elles, on en trouverait qui se tiendraient avec fierté devant celles de tous les autres peintres. La *Résurrection de Lazare* de la Galerie de Brescia, le *Laurent Giustiniani* de l'église Santa-Maria-dell' Orto à Venise[1], le *Mariage de Sainte Catherine* à Plaisance[2], sont des peintures qui ne redoutent ni voisinage ni comparaison. L'absence de Pordenone fait un vide dans notre Galerie nationale. Espérons qu'un jour viendra où ce vide sera comblé!... Sébastien del Piombo nous ramène dans les strictes limites de notre *Voyage autour du Salon carré.*

1. Laurent Giustiniani, qu'on avait canonisé, est entouré de plusieurs saints, saint Jean-Baptiste, saint Augustin, etc.

2. Les personnages, peints sur un fond obscur, semblent modelés en relief. Pordenone s'est représenté lui-même, dit-on, dans le personnage de saint Paul.

LUCIANI (SEBASTIANO).

Sebastiano Luciani [1], supérieurement doué comme musicien [2], commença par être aussi un des virtuoses de la peinture vénitienne. Il avait été élève de Jean Bellin, puis s'était mis à la suite de Giorgione, dont il était devenu le plus habile imitateur. Ne croirait-on pas que le tableau d'autel qu'il peignit pour l'église San Giovanni Crisostomo, à Venise, est de la main même de Giorgio Barbarelli [3]? Sa réputation étant venue jusqu'à Rome, Augustin Chigi voulut l'avoir parmi les peintres qui allaient participer à la décoration de son palais du Trastevere [4]. Sebastiano Veneziano, comme on l'appelait alors, vint à Rome en 1512 et trouva la ville divisée en deux camps, l'un tenant pour Raphaël, l'autre pour Michel-Ange; il se rangea dans ce dernier. Il avait les qualités extérieures les plus brillantes, la vigueur et la transparence des tons vénitiens, mais une assez grande pauvreté d'idées et un dessin qui laissait souvent à désirer. Michel-Ange devint son guide et le voulut élever jusque sur les hauts lieux de la pensée, mais Sebastiano ne put s'y tenir qu'en demandant plus que des conseils à son puissant protecteur. Il lui emprunta des idées, qu'il revêtit des plus riches couleurs. Raphaël, auquel on voulait faire échec, ne fut pas atteint, et Michel-Ange ne se trouva pas grandi. Vasari a singulièrement grossi l'importance de cette association, qui ne fit pas de Luciani, quoi qu'il en dise, un peintre de premier ordre. Esprit lent et irrésolu, sa main manquait aussi de promptitude et de décision. On ne saurait nier, cependant, la puissance de certaines œuvres dans lesquelles le peintre vénitien est comme soulevé par la pensée du grand Florentin. Telles sont : la *Vierge de Burgos*, par exemple, la *Flagellation* des Observantins de Viterbe, la *Nativité de la Vierge* dans l'e-

1. Né en 1485, mort en 1547.

2. Il excellait à jouer de tous les instruments.

3. Ce tableau représente saint Jean Chrysostome, entouré de saints et de saintes.

4. Ce palais, situé sur la rive droite du Tibre, fut acheté par les Farnèse vers le milieu du seizième siècle et prit dès lors le nom de *Farnesina* (petit Farnèse), par opposition avec le grand palais Farnèse, que San Gallo et Michel-Ange avaient construit pour Alexandre Farnèse de l'autre côté du Tibre.

glise Saint-Augustin à Pérouse, la *Résurrection de Lazare* à la *National Gallery*, les peintures murales de Saint-Pierre-in-Montorio à Rome [1]. Les portraits, qui appartiennent en propre à Luciani, sont surtout excellents. Citons notamment ceux de l'organiste Verdelotto Franzese [2] et du chanteur Uberto, qu'il avait faits à Venise; de Marcantonio et de Vittoria Colonna, de Giulia Gonzaga, du marquis de Pescaire, des papes Adrien VI et Clément VII, d'Antonio Francesco degli Albizzi, d'André Doria, de Pierre Arétin, etc., qu'il peignit à Rome [3]. *E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio*, dit très bien Vasari [4]; mais il ajoute très inexactement que, Raphaël mort, toute l'école de cet incomparable maître s'effaça devant Sebastiano. Jules Romain, tout insuffisant qu'il soit à bien des égards, est autrement inventif et savant que ne le fut jamais Luciani. Quoi qu'il en soit, l'influence de Michel-Ange fit perdre à Sebastiano quelques-uns des dons de nature qui en avaient fait un des peintres remarqués de l'école vénitienne, et ne lui donna en échange que les qualités d'emprunt, qui marquent toute œuvre d'art d'un caractère indécis et partant secondaire. La *Visitation*, dans le *Salon carré* du Louvre, en est la preuve.

La Visitation [5]. — Sainte Élisabeth vient à la rencontre de la Vierge et salue en elle la mère du Verbe. Derrière la Vierge (à gauche), sont deux saintes femmes; du côté opposé, saint Zacharie descend les degrés de sa maison. Au fond, un paysage, avec des fabriques. Ce tableau, d'une conception grandiose, d'un dessin robuste, et d'une couleur qui rappelle les grands Vénitiens, semble avoir été inspiré par le Buonarotti. Il faisait partie du Cabinet de François I[er]. « On croit que le visage de Notre-Dame a été fait par Michel-Ange, » dit le Père Dan (*Trésor des merveilles de Fontainebleau*). Ce visage, cependant, froid et sans caractère, ne dévoile en rien l'action directe d'un maître souverain. Sebastiano, tout en demeurant un vrai

1. Le tableau d'autel de la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, commencé par Sebastiano, fut terminé par Francesco Salviati.

2. Maître de chapelle à Saint-Marc.

3. On a donné, témérairement peut-être, à Sebastiano Luciani l'admirable portrait de femme de la Tribune de Florence, et on l'a témérairement aussi attribué à Raphaël.

4. Vasari, t. V, p. 573.

5. (239. c. V.; 229. c. T.; 1352. c. S.)

peintre, n'a produit ici qu'une œuvre d'imitation. Les mains à elles seules suffisent pour le démontrer. Longues et maniérées, faites de parti pris et non pas devant la nature, c'est Michel-Ange qui en a fourni le type, auquel l'école tout entière s'est uniformément soumise. Les chairs ont beau être d'une tonalité chaude et les draperies d'une coloration magnifique, les hautes qualités du peintre sont comme étouffées sous une influence étrangère. La couleur vénitienne s'est refroidie dans ce contour austère, et n'a pu se répandre avec la plénitude d'indépendance qui lui était nécessaire. En voulant conquérir le droit de cité dans Rome, Sebastiano Luciani a perdu sa véritable nationalité. Son tableau a grand air, assurément, mais il ne nous prend ni par le sentiment ni par la sensation. L'idée religieuse n'y trouve pas son compte, et il n'est pas de ceux dont l'œil s'emplisse avec ravissement. Le temps, d'ailleurs, ne lui a pas été clément. Après avoir fait partie des anciennes collections royales, il avait été, à cause de sa mauvaise conservation, relégué et oublié dans les greniers du Louvre, où on l'a retrouvé dans un pitoyable état, lors de l'installation du Musée Napoléon. Les panneaux s'étaient séparés en trois parties, dans chacune desquelles manquaient des morceaux de peinture. On dut procéder à un rentoilage d'abord, à une restauration ensuite, et, quelque prudence qu'on pût mettre à ces opérations, le mal fut loin d'être réparé. Malgré tout, cette peinture garde encore une tenue grandiose. Luciani l'a signée et datée : SEBASTIANVS VENETVS. FACIEBAT. ROMÆ. M. D. XXI. Sebastiano Veneziano est le nom dont il signa ses ouvrages jusqu'en 1531. Alors mourut Mariano Fetti, scelleur de la Chancellerie pontificale, frate del Piombo, et Luciani fut pourvu de cet office [1]. Il entrait dans la maison du Pape, et dut prendre le froc. On l'appela dès lors Fra Bastiano del Piombo ou Sebastiano del Piombo. C'est sous ce nom surtout qu'il a été adopté par l'histoire de l'art. Bien renté désormais, il passa, dans un *far niente* qui lui était cher, les seize dernières années de sa vie. Il fit encore quelques bons portraits. Quant à des œuvres de longue haleine, il se contenta d'en promettre, et ne tint aucun de ses engagements.

1. Ce fut à l'influence de l'évêque de Vasona, maître de la Chambre apostolique, que Sebastiano Luciani dut l'office du sceau. Cet office avait été promis antérieurement à Jean d'Udine, qui avait pris l'habit en vue de cette promesse. Aussi Clément VII imposa-t-il à Sebastiano l'obligation de payer à Jean d'Udine une rente de cent *scudi*.

Rien, dans le *Salon carré*, ne nous parle ni de Bonifazio, ni de Calcar, ni de Bonvicino, et c'est justice, parce qu'ils ne se tiennent pas au premier rang. Cependant, ils sont parmi ceux des suivants de Titien qui ont laissé derrière eux une trace durable, et, comme on les trouve au Louvre, nous prenons plaisir à les nommer ici.

Bonifazio, né avec le seizième siècle, à Venise selon les uns [1], et à Vérone selon d'autres [2], avait suivi Titien « comme l'ombre suit le corps », dit Ridolfi ; ce qui ne l'empêcha pas de rechercher les fortes carnations de Giorgione et de s'éprendre aussi des suaves délicatesses de Palma Vecchio. Malgré ces ferveurs multiples, il fut lui-même, autant du moins qu'il est possible de l'être, quand, avec des forces et une originalité restreintes, on vient à la suite des maîtres vraiment créateurs... Parmi les trois tableaux qui le représentent au Musée du Louvre, il faut citer surtout la *Sainte Famille* entourée de sainte Marie-Madeleine, de saint Antoine de Padoue et de saint François d'Assise [3]. Tout chante, dans cette peinture, avec une certaine mélancolie religieuse, qui n'est pas commune dans l'école vénitienne du seizième siècle... J'aime moins la *Résurrection de Lazare* [4], et beaucoup moins encore la *Vierge*, en compagnie de sainte Agnès et de sainte Catherine d'Alexandrie [5]... Bonifazio, qu'il faut voir surtout à Venise, est un peintre de la triomphante époque vénitienne. Ce n'est pas, néanmoins, un peintre digne du *Salon carré* [6].

Calcar (Johan-Stephan von Calcar), Allemand d'origine, mais italianisé

1. Vasari. Boschini. Ridolfi. Martignoni. Zanotti.

2. Sansovino, Lomazzo, Morelli, Lanzi.

3. (82, c. V.; 74, c. T.; 1171, c. S.) — Ce tableau, qui passa de la galerie de Mazarin dans celle de Louis XIV, peut compter parmi les bons tableaux du peintre. On lit sur la colonne au pied de laquelle la Vierge est assise : ΙΔΟΥ ΗΔΟΥΛΗ ΚΥΡΙΟΥ, « Voici la Servante du Seigneur. » (Luc. I, 38). Sur nos anciens inventaires, cette peinture est donnée à Palma Vecchio.

4. (81, c. V.; 73, c. T.; 1170, c. S.) — Ce tableau, qui contient un assez grand nombre de personnages, vient de l'ancien fonds royal. Avant de venir en France, il se trouvait dans l'église de *Saint-Louis-des-Français*, à Rome.

5. (83, c. V.; 75, c. T.; 1172, c. S.) — Ce tableau, qui a beaucoup souffert, était attribué jadis à Palma Vecchio.

6. Vasari, qui n'avait rien dit de Bonifazio dans sa première édition, en parle ainsi dans sa seconde, à la suite de la Vie de Jacopo Sansovino : « Bonifazio, peintre vénitien, dont je n'avais pas eu d'abord connaissance, mérite aussi d'être compté parmi tant d'excellents artistes, pour avoir été praticien très habile et vaillant coloriste... »

au point que son accent se confond avec celui des Italiens qui ont le mieux parlé leur langue, est représenté au Louvre par un portrait que les plus grands maîtres de Venise n'auraient pas désavoué. Né dans le duché de Clèves en 1510, il était entré fort jeune dans l'atelier de Titien, où bientôt ses tableaux et surtout ses portraits se confondirent avec ceux du maître [1]. Il fut l'ami de Vasari, qui parle de lui avec grand éloge sous le nom de Giovanni Fiammingo ou Giovanni di Calcare [2]. Sur lui, d'ailleurs, l'histoire est presque muette. On le trouve à Padoue en 1537, dessinant les belles figures anatomiques qui accompagnent l'édition *princeps* du traité de Vésale, imprimé à Bâle en 1543, et qui furent longtemps attribuées à Titien [3]. Naples l'attire ensuite, le retient, et il y meurt en 1546. Ses ouvrages sont rares et presque inconnus, la plupart d'entre eux ayant été classés sous de fausses attributions... Le portrait peint par Calcar, que possède le Musée du Louvre, représente un jeune homme vu de trois quarts à gauche. Ses cheveux sont courts, sa barbe est rousse et fourchue. Il est debout, vêtu d'une robe noire passée sur un pourpoint violet, tient une lettre dans sa main droite appuyée sur le piédestal d'une colonne, et pose la main gauche sur sa hanche, au-dessus de la poignée de son épée. La colonne porte l'écusson des Buoni de Venise, — trois pavots d'or sur champ d'azur [4], — accompagné de ces mots : ANNO 1540, ÆTATIS 26 [5]. Longtemps on a donné ce portrait pour celui de Vésale; mais Vésale a des armes parlantes représentant trois belettes (en flamand *Wesel*), et son portrait, placé en tête du *Traité d'anatomie*, ne se peut confondre avec celui-ci. Quel que soit ce personnage, son por-

1. Le peintre-graveur Henri Goltzius, de passage à Naples, vit plusieurs des portraits peints par Calcar qu'il crut peints par Titien : *ut visis quibusdam istius iconibus Titiani manu eas elaboratas diceret*... Calcar semble avoir été un très habile imitateur. Suivant Sandrart, après avoir imité Titien, il imita Raphaël, et y réussit complètement.

2. D'autres historiens le nomment Calcker, Chalcker, Kalker. Vésale, dont il fut l'intime ami, l'appelle, dans la préface de son *Traité d'anatomie*, Joannes Stephanus Calcarensis. On lui a faussement attribué les dessins des portraits gravés sur bois dans la 2e édition de Vasari. C'est Sandrart qui a le premier propagé cette légende.

3. *De Humani Corporis Fabrica*, Bâle, 1543.

4. Les mêmes armes se retrouvent sur le chaton de la bague.

5. 95, c. V. ; 88, c. T. ; 1185, c. S. — Ce portrait a été, pendant longtemps, attribué à Tintoret. — Rubens possédait et admirait fort une *Nativité* peinte par Calcar, dans laquelle la lumière semble venir du berceau de l'enfant. Sandrart acheta ce tableau après la mort de Rubens et le céda en 1652 à l'empereur Ferdinand III qui le donna au Musée de Prague, où il est aujourd'hui.

trait est d'une grande beauté, et se tiendrait sans fléchir à côté des chefs-d'œuvre.

On n'en peut dire autant des deux tableaux qui représentent au Louvre Alessandro Bonvicino, communément appelé le *Moretto*. Bonvicino naquit, vers 1500, à Rovato, sur le territoire de Brescia, alla à Venise, où il fut l'élève de Titien, puis vint se fixer à Brescia, où il se prodigua avec tant de verve qu'on fut tenté de voir en lui un chef d'école [1]. Ses premières peintures sont des imitations presque serviles de Titien, témoin le *saint Nicolas* exécuté vers 1532 à la Madone-des-Miracles. Puis, sans avoir été à Rome, il se passionna pour Raphaël, se sentit soulevé par ce qu'il entrevit de cet incomparable maître, modifia sa manière, et devint créateur à son tour. Dès lors il étonna et charma par la grâce triomphante de ses œuvres. La ferveur éclaira ses figures de saints d'une beauté vraiment religieuse, ce qui ne l'empêcha pas de rester Vénitien par la grande place qu'il continua de donner dans ses tableaux à l'élément pittoresque, aux étoffes somptueuses et aux ornements de toute sorte. Sa couleur aussi se modifia et lui appartint en propre. Aux harmonies chaudes et dorées de Titien, il substitua des effets argentins, qui constituent la marque et l'originalité de sa peinture... Les quatre saints qui se font vis-à-vis deux à deux, dans des cadres différents, au Musée du Louvre, — *saint Bernardin de Sienne et saint Louis évêque de Toulouse* d'une part [2], *saint Bonaventure et saint Antoine de Padoue* d'autre part [3], — ne rappellent, hélas! que de très loin les tableaux fameux des églises de Saint-Clément, de Saint-François, de Saint-Jean, des Saints-Nazaire-et-Celse, et de Sainte-Marie-des-Miracles à Brescia. Quoique ces peintures soient inégales en mérite, on en pourrait citer qui feraient bonne figure dans notre Tribune nationale. Quand on connaît Brescia, on sait que le Moretto, dont les portraits aussi sont admirables, supérieurs même aux beaux portraits de son élève Gian-Battista Morone, compte parmi les maîtres tenus en grand honneur dans l'Italie du Nord.

1. Il signait ses tableaux *Moretus Brixiensis* ou *Alexander Brixiensis*. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit né à Brescia, mais qu'il s'est conformé à l'usage italien, qui était alors de prendre, comme qualification, le nom de la ville dont dépendait le village où l'on était né... C'est dans la *Vie de Carpi* que Vasari parle d'Alessandro Bonvicino.

2. (85, c. V. ; 78, c. T. ; 1175, c. S.)

3. (86, c. V. ; 79, c. T. ; 1176, c. S.)

PARIS BORDONE.

Portrait d'homme[1]. — A la même génération appartient encore Pâris Bordone [2]. Élève de Titien, ou plutôt imitateur de Giorgione, il est du nombre de ces peintres qui ont leur place bien marquée dans l'histoire de la peinture vénitienne, mais qui n'ont pas laissé de sillons vraiment ensemencés par eux. Le *Portrait d'homme*, qui se trouve dans le *Salon carré du Louvre*, en est la preuve. Le personnage, vu à mi-corps, presque de face et assis dans un fauteuil, a vingt-sept ans et a été peint en 1540 [3]. Il porte une barbe noire, est coiffé d'une barrette noire et vêtu d'une robe noire, garnie de fourrure. Son visage frais et rose, qui se détache en clair au milieu de tous ces noirs, est peint avec chaleur, mais ne produit pas une impression durable... Pâris Bordone vint en France, et les nombreux portraits qu'il y laissa ont été confondus quelquefois avec ceux de Titien[4]. Dans les portraits de Titien, cependant, quelle allure plus libre et quelle autorité plus haute! Et combien aussi les peintures profanes et religieuses de Pâris

1. (89, c. V.; 82, c. T.; 1179 c. S.)

2. Pâris Bordone était de bonne maison, gentilhomme, dit-on, né à Trevise d'un père trévisan et d'une mère vénitienne. Il mourut à Venise, sur la paroisse de San Marziale, le 19 janvier 1570, riche et heureux, « fort accommodé des biens de fortune », dit Félibien.

3. Il pose sa main gauche sur une table recouverte d'un tapis vert, et tient de la main droite une lettre sur laquelle on lit : *Sp^{ss} domino Jeronimo Crofft... Magior suo senper obserᵉ ando . Augusta.* Ses armes sont sculptées sur un pilastre placé à gauche : un griffon debout, tenant un rouleau dans ses serres, et, sur l'écusson, les lettres T. S. Sur l'entablement du pilastre, on lit : ÆTATIS SVÆ. ANN. XXVII. M D. XXXX. Au bas du fauteuil, on distingue les deux lettres : B. F.

4. On pense que le voyage en France de Pâris Bordone eut lieu vers 1559, sous le règne de François II. Pâris Bordone travailla surtout pour le duc de Guise et pour le cardinal de Lorraine. Le premier lui commanda une *Vierge accompagnée de saints* et une *Vénus entourée d'amours*, le second un *Ecce Homo* et la *Nymphe Io*. En revenant à Venise, Pâris Bordone fit un détour par l'Allemagne et s'arrêta à Augsbourg, où il avait de riches patrons, les banquiers Fugger notamment, qui lui avaient déjà commandé pour trois mille écus de peinture. L'Arétin, toujours hyperbolique dans ses éloges, écrivait à Pâris Bordone en 1548 : « J'ai vu dans le Cabinet du bon Fugger les peintures qu'il tient de vous, et il peut vous dire, sous la foi du serment, combien je les ai admirées. Je ne crois pas que Raphaël ait jamais donné à ses figures célestes des têtes plus angéliques... » C'est à Augsbourg que fut exécuté le portrait de Jeronimo Crofft.

Bordone sont loin de celles de Titien! Le tableau de *Vertumne et Pomone*, que possède la Galerie du Louvre, est une bergerie plutôt qu'une mythologie[1]. Il ne se recommande que par la belle qualité de la peinture. *L'Anneau du pêcheur*, que l'on admire dans la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Venise, compte pourtant parmi les chefs-d'œuvre de l'école vénitienne, et ce tableau mérite sa réputation. Pâris Bordone n'en est pas moins un peintre de second et même de troisième ordre, et nous n'éprouverions nul regret à ne le point voir dans le *Salon carré*... Nous y rencontrons, il est vrai, Jacopo da Ponte (le Bassan), qui s'y trouve encore moins à sa place; mais on l'a relégué à des hauteurs où l'on n'est placé que par disgrâce.

JACOPO DA PONTE.

Le Christ descendu de la croix[2]. — En compagnie de Giorgione, de Titien et de ceux de leurs suivants qui viennent d'être nommés, Jacopo da Ponte semble un rustre qui se mêle à des gentilshommes. L'art italien s'était partagé jusqu'alors entre le Ciel chrétien et l'Olympe mythologique, éclairant l'histoire elle-même de lueurs qui en agrandissaient l'aspect. Jacopo da Ponte le fit descendre tout à coup jusqu'aux réalités les plus vulgaires, trivialisant la vie dans l'école même qui l'avait parée jusque-là de toutes les élégances. Avec lui, la peinture de genre, devançant d'un siècle la peinture flamande, fit brusquement son entrée dans la Péninsule... Jacopo da Ponte était né à Bassano en 1510, et y devait mourir en 1592. Il passa de l'atelier de son père Francesco da Ponte, à Bassano, dans ceux de Bonifazio et de Titien, à Venise[3]. A la mort de son père, il revint dans son pays natal, où il se fixa, et dont il prit le nom. La ville de Bassano est entourée d'une campagne fertile en moissons, abondante en bestiaux. Les foires et les marchés s'y tenaient à cha-

1. (88, c. V.; 81, c. T.; 1178 c. S.)
2. (303, c. V.; 300, c. T.; 1427 c. S.)
3. Voir Verci, l'historien par excellence de la Marche Trévisane.

que instant. Jacopo, sans se soucier de la tradition, peignit avec une adresse de main surprenante ce qu'il avait chaque jour sous les yeux. Les scènes de la vie familière et surtout agricole — des basses-cours, des intérieurs de chaumières, des batteries de cuisine — devinrent ses sujets de prédilection. Il les éclairait de lumières artificielles, au milieu desquelles il jetait, comme des pierres précieuses, les couleurs les plus vives et les plus opposées. Il avait la main prompte et les idées courtes. A force de peindre des animaux, il en arriva jusqu'à donner aux bêtes le pas sur l'homme, qui devint, sous son pinceau, insignifiant jusqu'à la stupidité[1]. Il fit un nombre infini de petits tableaux, — de vrais tableaux de chevalet, — qui furent très demandés. Les plus grands artistes le comblèrent d'éloges, et Vasari le mit au rang des peintres célèbres. Le genre qu'il créa n'avait, cependant, aucune raison d'être en Italie. Pourquoi chercher la vulgarité dans un pays où la noblesse et la beauté se rencontrent de toutes parts, et pourquoi s'éclairer des lueurs fuligineuses des torches, quand le ciel verse à flots ses clartés d'or sur les merveilles de la création? L'art italien de la Renaissance n'avait eu jusque-là qu'à être vrai pour ne pas cesser d'être beau. Le climat lui constituait un privilège et comme un titre de noblesse qu'il fallait conserver pur de tout limon grossier. Le Bassan a manqué à ce devoir, de là la fausseté de son œuvre et l'indifférence où elle nous laisse aujourd'hui. Les prodiges d'exécution par lesquels il étonnait Titien, Tintoret et Paul Véronèse, ne sont rien à côté de ce que nous ont montré les Flamands et les Hollandais des siècles suivants, et ceux-ci étaient dans leur rôle, étant donné le climat où la nature les avait placés. Jacques Bassan, malgré les aberrations de son goût, n'en avait pas moins certaines qualités de race qui expliquent sa réputation. Il s'est même élevé parfois jusque dans le domaine du grand art. Sa *Nativité*, placée dans l'église San Giuseppe, à Bassano, a été mise presque à juste titre au rang des chefs-d'œuvre... Le Musée du Louvre possède une dizaine de tableaux de Jacopo da Ponte. Nous aimerions à voir le *Christ descendu de la croix*, non pas certes dans le *Salon carré*, mais ailleurs qu'à des hauteurs perdues dans cette salle immense. Jésus-Christ, étendu au pied de la croix, est soutenu par Joseph d'Arimathie, qui l'enveloppe dans le linceul. Près de l'échelle appuyée au gibet, se trouve Nicodème. Devant Jésus, la Vierge agenouillée est

1. Il introduisit partout des animaux dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament.

assistée par une sainte femme ; à côté, on voit Marie-Madeleine et saint Jean. Une torche, plantée en terre à côté du divin supplicié, éclaire cette scène de deuil et de désespoir. L'effet est assez saisissant. La tonalité générale en est sombre, avec des éclats de couleurs jetées comme des lucioles au sein de la lugubre nuit. Mais tout ce qui ennoblissait naguère ces scènes éplorées, la divinité du Fils de l'homme, la dignité de la Vierge, l'amour de la sœur de Lazare, la jeune beauté du disciple bien-aimé, tout cela est absent. Comme on semble s'éloigner de Venise en regardant de pareils tableaux! Où sont les belles clartés de ces lagunes, toutes pleines encore des éblouissements de l'Orient? La sève puissante déposée dans l'État Vénitien par Jean Bellin, par Giorgione et par Titien était-elle donc épuisée? On le croirait à voir des peintres tels que Jacques Bassan. Cependant deux grands artistes, Tintoret et Paul Véronèse, allaient venir encore pour en rajeunir la fécondité. Malheureusement, le premier n'apparaît dans la galerie du Louvre et surtout dans le *Salon carré*, que pour nous inspirer le regret de ne l'y pas voir mieux représenté.

TINTORET.

Jacopo, fils du teinturier Robusti, reçut de la profession de son père *tintore*, teinturier, le surnom de *Tintoretto*, petit teinturier, dont il se fit gloire au point de le substituer lui-même à son propre nom. Né en 1512, alors que la Renaissance italienne semblait n'avoir presque plus rien à dire, il parla jusqu'à la fin du quinzième siècle une langue qui fut loin d'être toujours irréprochable, mais qui resta jusqu'à la fin vigoureuse et dramatique au plus haut point[1]. Il ne fut pas l'homme des élégances et des mondanités de son temps, mais le peintre des histoires violentes et des épopées grandioses. Sorti du peuple, il resta peuple, et trouva dans le peuple ses modèles de prédilection. Il était entré fort jeune dans l'atelier de Titien, qui, soupçonnant en lui un rival, lui avait fait la vie dure. Tintoret eut hâte

1. Tintoret mourut en 1594, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

de quitter son maître, et, contrairement à tous les peintres de son temps, ne chercha pas à l'imiter. Il voulut être lui-même, et le fut. Sa peinture ne se peut confondre ni avec celle de Titien ni avec aucune autre. Au lieu de peindre sur des impressions blanches selon l'usage de l'école, il peignit sur des impressions colorées; d'où les sombres aspects d'un grand nombre de ses tableaux, qui ont poussé au noir. Ses chairs, d'une coloration vineuse, sont loin d'avoir le charme des chairs de Titien. L'harmonie générale de sa peinture souffre de l'abus qu'il faisait de l'outremer pour donner plus d'effet à son clair-obscur. Imitateur trop souvent vulgaire de la nature, il dédaigne la suavité des contours arrondis, affectionne les formes saccadées, violentes, recherche tout ce qui concourt à la rapidité de l'action, préfère la vigueur à la noblesse, s'attache aux difficultés et fait trop souvent ostentation de savoir. Son nom semblait l'avoir prédestiné aux labeurs excessifs. Ses forces étaient inépuisables, et sa puissance de travail tenait du prodige. Il faisait poser jour et nuit ses modèles, les dessinant sous tous leurs aspects et dans toutes les attitudes, de haut en bas et de bas en haut. Ainsi rompu aux pratiques les plus ardues de son art, il abusa de sa facilité. Aucune tâche, quelque gigantesque qu'elle fût, ne le fit reculer. Doué d'une verve pittoresque inépuisable, il crut pouvoir tout entreprendre, et ses témérités furent souvent excessives. Passionné pour le tumulte des foules et pour les sujets où s'agitent d'innombrables figures, il en arriva jusqu'à être indifférent à l'exécution et même à la composition de ses œuvres. Ses admirateurs eux-mêmes s'en plaignirent. « Tintoret, en peignant ainsi sans mesure et sans application, disait Paul Véronèse, porte atteinte à la dignité de son art. » Tintoret voulut être pour Venise ce que Michel-Ange avait été pour Florence et pour Rome. Mal lui en prit. Michel-Ange, on le sait, ne portait pas bonheur à ses imitateurs. Lui seul avait des ailes assez fortes pour planer sur les sommets où il se tenait en solitaire. En faisant grand, Tintoret n'arriva le plus souvent qu'à se rapetisser. Quand on veut l'admirer, ce n'est pas vers les surfaces immenses qu'il a couvertes de ses peintures qu'il faut porter les yeux. Si le *Calvaire* de la *Scuola di San Rocco* est l'œuvre d'un maître, les autres fresques qu'il a prodiguées dans le même lieu ne sont guère faites que pour troubler l'esprit et confondre les yeux, et il en est de même des énormes tableaux dont il a décoré le palais ducal. Toutes les qualités du génie, dit Cicéron, sont contenues dans la forme. Quand Tintoret se soumet à cette vérité, il produit

des œuvres de premier ordre : quand il veut s'en affranchir, sa peinture n'est plus qu'incohérence et que confusion[1].

SUZANNE AU BAIN[2]. — On ne peut juger Tintoret au Louvre. Si nous possédions une de ses œuvres maîtresses, une de celles qu'il peignit dans sa maturité précoce, le *Miracle de l'Esclave*[3] par exemple, il le faudrait mettre en belle lumière dans le *Salon carré*, car nous aurions une des merveilles de l'art vénitien. Titien peut-être a mieux peint, mais il n'a jamais été entraîné par un élan dramatique aussi puissant. La sagesse et la fougue règlent avec une admirable mesure toutes les parties de cette composition. Le saint, qui descend ou plutôt qui tombe du haut du ciel pour porter secours à l'esclave, est d'une audace de mouvement qui constitue un trait de génie. « Si j'habitais Venise, disait Pierre de Cortone, il ne se passerait pas de fête, sans que j'allasse repaître mes yeux de ce chef-d'œuvre. » Nous n'avons, hélas! rien de semblable au Musée du Louvre. La *Suzanne au bain* nous permet de prononcer le nom de Tintoret dans le *Salon carré*, mais est loin de donner une idée juste du peintre. Ce tableau est relégué, d'ailleurs, à des hauteurs où on l'entrevoit à peine. Suzanne, au sortir de son bain, est assise à l'ombre des bois et s'abandonne aux soins d'une servante. On aperçoit, sur un second plan, les deux vieillards qui convoitent sa beauté. Une foule d'animaux, qui se jouent dans l'herbe et sur l'eau, nous montreraient, si l'on pouvaient bien voir, que le Tintoret, abandonnant à l'occasion ses brusqueries de pinceau, était capable des plus précieuses minuties. — Le *Paradis*, que possède aussi notre Musée, ne saurait donner non

1. Le jugement de Vasari, sévère peut-être jusqu'à l'excès, ne laisse pas que d'être juste : « Dans cette même ville de Venise et vers le même temps, vivait et vit encore un peintre appelé Jacopo Tintoretto, abondamment pourvu de tous les dons (*virtù*), excellent musicien, jouant de tous les instruments, aimable dans toutes ses actions, mais extravagant comme peintre, capricieux, prompt et résolu, et le plus terrible cerveau qu'ait jamais eu la peinture, comme on peut le voir dans ses œuvres et compositions, souvent fantasques et faites contre les règles généralement admises. Il peignait à l'occasion sans dessin préalable, et dépassait toute mesure dans les étranges écarts de son imagination... S'il avait suivi les vrais maîtres, il serait devenu lui-même un maître incomparable... » Ne lit-on pas ici entre les lignes et ne sent-on pas, sous le mécontentement poussé presque jusqu'à l'invective, l'admiration toute prête à faire éclat? (C'est dans la *Vie de Battista Franco* que Vasari a parlé du Tintoret, tome VI, p. 571-587.)

2. 349. c. V.; 335, c. T. 1464, c. S.) — On voit, dans la Galerie du Belvédère, à Vienne, le même sujet traité par le même peintre avec une abondance de détails plus grande encore.

3. Ce tableau est signé et daté de 1548. Tintoret le peignit pour l'École de Saint-Marc. On le voit aujourd'hui dans la Galerie de l'Académie des Beaux-Arts, à Venise.

plus la mesure du maître[1]. — Une petite esquisse, *le Christ mort entre deux anges*, très pathétique et d'un admirable ton, donne seule dans notre Galerie la note vibrante de ce vaillant peintre[2].

Comme tous les Vénitiens de son temps, Tintoret fut par excellence un portraitiste. Le *Portrait d'homme*[3] et surtout le *Portrait du peintre par lui-même*[4] que nous possédons au Louvre montrent ce qu'il savait tirer du modèle vivant. Dans son propre portrait, le peintre nous apparaît sous de sombres dehors. Il est vu de face, vieux et vêtu de noir; ses traits sont austères, son regard est profond, avec quelque chose de triste et de désabusé. Les années se sont accumulées sur lui sans lasser sa vigueur. Aucun labeur, quelque rude qu'il ait été, ne l'a marqué de ses fatigues. Sa robuste vieillesse semble prête à recommencer le combat de la vie. Il est le survivant d'un âge depuis longtemps envolé. Dans le domaine de l'art qui est le sien, il n'a qu'à évoquer le passé pour se rappeler de grandes choses, et qu'à regarder le présent pour voir la vanité de ses ambitions. Sa jeunesse a vu les derniers feux de la grande Renaissance; sa vieillesse est témoin de la décadence, dont il a été à son insu l'un des artisans. La *Suzanne au bain* détonne, dans le *Salon carré*, par la banalité de son accent. Le *Portrait du peintre par lui-même* y serait mieux à sa place. Il donnerait, par la fermeté de sa physionomie, une leçon dont personne ne méconnaîtrait la valeur.

PAUL VÉRONÈSE.

Voici enfin Paul Véronèse, le dernier des grands Vénitiens. Nulle part il n'est mieux et plus complètement représenté qu'au Musée du Louvre. Si

1. (351, c. V.; 336, c. T.; c. S.) — Ce tableau n'est pas, comme on l'a prétendu, l'esquisse de la vaste peinture qui décore le fond de la grande salle du palais de Saint-Marc, à Venise, et qui mesure 30 pieds vénitiens de hauteur sur 72 de large.

2. (350, c. V.) — Cette esquisse vient des anciennes collections royales. M. de Tauzia ne l'a pas maintenue dans son catalogue. On l'avait reléguée dans les magasins où on l'avait oubliée. Nous lui avions rendu sa place dans la Grande Galerie. On l'en a enlevée de nouveau. Nous le regrettons, et les peintres le regrettent avec nous.

3. (353, c. V.; 338, c. T.; 1467, c. S.)

4. (352, c. V.; 337, c. T.; 1466, c. S.) — Ce portrait est signé : IACOBVS TENTORETVS PICT [illegible]. Plus bas, à droite, on lit : [illegible]

même on mesurait son importance à la place qu'on lui a faite dans le *Salon carré*, il serait sans rival, car deux de ses tableaux en occupent à eux seuls plus des deux tiers. Paul Véronèse, cependant, est loin d'être le premier des maîtres; mais nulle part il ne se montre mieux pour ce qu'il est que dans notre Tribune nationale. Il fut le plus grand décorateur de son temps, et peut-être de tous les temps.

Le sac de Rome en 1527 avait été pour l'Italie le signal d'un irrémédiable abaissement. L'art de la Péninsule semblait en avoir reçu le coup mortel, et les quelques grands artistes qui restaient encore étaient comme les survivants d'un autre âge. Cependant, un an plus tard, en 1528, Paolo Caliari, qui fut Paul Véronèse, naissait à Vérone. Vingt ans après (1548), il peignait son premier tableau, et jusqu'en 1588 il allait ajouter de suprêmes triomphes à la triomphante peinture vénitienne... Vérone, depuis longtemps renommée pour ses peintres, continuait d'être féconde en artistes habiles. Elle se glorifiait d'avoir eu Paolo Cavazzola, les deux Falconetti[1], India l'Ancien et son fils Bernardo, Dionisio Battaglia, Eliodoro Forbicini, Scalabrino, Nicolò Giolfino, etc., et nommait encore avec orgueil Antonio Badile[2], Battista del Moro, Domenico Ricci[3] et Paolo Farinata degli Uberti. Paul Véronèse devait les faire presque tous oublier et incarner en lui le nom de sa ville natale. Fils du sculpteur Gabriele Caliari, il fit d'abord de la sculpture avec son père. Obéissant ensuite à sa vocation, il entra dans l'atelier de Badile; mais ses coups d'essai ne furent pas des coups de maître. Ses premiers tableaux à Vérone et dans le Vicentin lui valurent l'estime, mais furent loin d'exciter l'admiration. Il resta même obscur à Venise durant les premiers temps qu'il y passa. En 1557, Lodovico Dolce écrivait dans le *Dialogo della pittura* : « Parmi les jeunes peintres, on n'en voit aucun maintenant qui s'annonce avec les espérances d'un génie supérieur. » Et il ajoutait : « Les artistes capables de s'élever deviendront de plus en plus rares, préoccupés qu'ils sont de s'enrichir, et dédaigneux qu'ils se montrent de la perfection de leurs œuvres. » Titien, qui était octogénaire, s'en affligeait aussi. Ni Dolce ni Titien n'avaient encore aperçu Paul Véronèse. Ni

1. Gio Antonio et Gio-Maria, descendants de Stefano ou plutôt de Zevio.

2. Badile, né en 1480, vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, et fut le premier des peintres véronais qui se dépouilla complètement de l'ancien style.

3. Surnommé le Brusasorci, à cause de sa manie de tuer les rats.

l'un ni l'autre ne se doutaient qu'un artiste, âgé déjà de vingt-neuf ans, allait tout à coup sortir du rang pour donner à la peinture vénitienne une nouvelle splendeur.

Jupiter foudroyant les Vices[1]. — Ce fut dans l'église de Saint-Sébastien, où il peignit l'*Histoire d'Esther*, que Paolo Caliari donna pour la première fois sa mesure[2]. Jamais on n'avait vu pareille variété d'attitudes, pareille abondance de mouvements, pareille opulence de draperies. La main du peintre, hésitante au début de ce travail, prenait chaque jour plus d'indépendance et de décision. Son pinceau, de timide qu'il avait été, devint soudain libre et hardi; sa touche, jusqu'alors un peu lourde, conquit une franchise et une liberté souveraines. C'est de triomphe en triomphe que Paul Véronèse marchera désormais. A Rome, où le conduisit le cardinal-ambassadeur Grimani, il sentit grandir ses ailes, — *senti crescer le penne*, — et son essor personnel n'en éprouva point de déviation. Le tableau de *Jupiter terrassant les Vices*, qu'il peignit à son retour dans sa patrie pour le plafond de la Salle du Conseil des Dix, en est la preuve. Paul Véronèse est-il jamais resté plus entièrement lui-même que dans cette titanesque peinture[3]? Si les fresques de la Sixtine hantèrent alors son esprit, ce fut sans en déranger l'équilibre et sans en troubler les aspirations. Il n'y a là rien sans doute de la profondeur des conceptions de Michel-Ange, mais il y a pour les sens un enivrement que l'artiste vénitien seul pouvait donner. Que de grandeur dans l'invention et que d'audace dans l'exécution de cette peinture! Elle nous rappelle l'*Apothéose de Venise*[4], si bien décrite par Boschini. Ces deux œuvres sont de la même époque et presque également triomphales. En elles, on chercherait en vain quelque chose de profond; leur charme est tout extérieur. Ce sont des peintures d'apparat. Les yeux en sont ravis. L'artiste peut-être ne cherchait pas autre chose. Dès lors son but était atteint.

1. 107 *bis*, c. V.; 100, c. T.; 1198, c. S.

2. Paolo Caliari avait rencontré à Venise un compatriote dévoué, le père Bernardo Torlioni, prieur du couvent des Hiéronymites de Saint-Sébastien, qui lui fit avoir la décoration de son église.

3. La conquête ayant apporté ce tableau en France, il fut placé en 1810 à Versailles, dans la chambre à coucher de Louis XIV. Il nous fut laissé en 1815, grâce à la destination qu'on lui avait donnée. On le voit maintenant dans le *Salon carré* du Louvre (100, c. T.; 1198, c. S.).

4. Au Palais Ducal, à Venise.

LES PÈLERINS D'EMMAÜS[1]. — Paul Véronèse n'est pas un profond penseur, il se contente d'être un très beau peintre. Ses visées, pour être nobles, ne sont pas ambitieuses. La nature se montre à lui toujours épanouie, toujours souriante. Tout est soleil et joie sous son pinceau : les hommes sont robustes et beaux, les femmes jeunes et bien portantes; tous sont en habits de fête, radieux dans leurs brillants atours. Qu'il tire son inspiration de l'histoire profane ou de l'histoire sacrée, il ne se préoccupe ni de la vraisemblance ni de la vérité morale. Tout est bien pour lui dès que l'effet pittoresque est bon. Il est le plus puissant des improvisateurs. Sa peinture a les sonorités d'une fanfare. Il lui faut du luxe et de la richesse partout et quand même. Il en met jusque dans la demeure de la Vierge. Voyez l'*Annonciation* qu'il peignit dans l'église des Jésuites[2]. Ne meuble-t-il pas l'humble maison de Nazareth avec toutes les magnificences du luxe vénitien? Regardez surtout, au Louvre, les *Pèlerins d'Emmaüs.* Que d'enchantements et que de non-sens dans ce tableau! Une baguette de magicien a transformé le bourg d'Emmaüs en une ville couverte de somptueux monuments[3] et métamorphosé en palais la modeste hôtellerie où s'arrêtèrent les disciples en compagnie de Jésus[4]. La table est servie au milieu d'un portique de marbre, commandé par de hautes colonnes cannelées. Au fond, à gauche, le plein air de la campagne, dans laquelle on aperçoit le Christ cheminant avec les deux disciples. Sur un plan intermédiaire, des dressoirs sur lesquels s'étale une argenterie magnifique, et, devant ces

1. (107, c. V.; 99, c. T. 1196, c. S.) — Par son importance et par sa beauté, ce tableau est de premier ordre et nous le pouvons placer sur notre route dans notre *Voyage autour du Salon carré.* Non pas que le *Repas chez Simon le Pharisien* et les *Noces de Cana* ne soient suffisantes pour y représenter Paul Véronèse; mais ces énormes tableaux ne se prêtant pas aux réductions que nous serions forcé de leur faire subir pour nos reproductions par l'héliogravure, nous leur avons adjoint un tableau qui s'accommodera mieux de cette réduction.

2. Les Jésuites, émerveillés des peintures de l'église Saint-Sébastien, demandèrent à Paul Véronèse de décorer aussi leur église, et il peignit pour cette église, entre autres tableaux, l'*Annonciation* dont nous parlons ici.

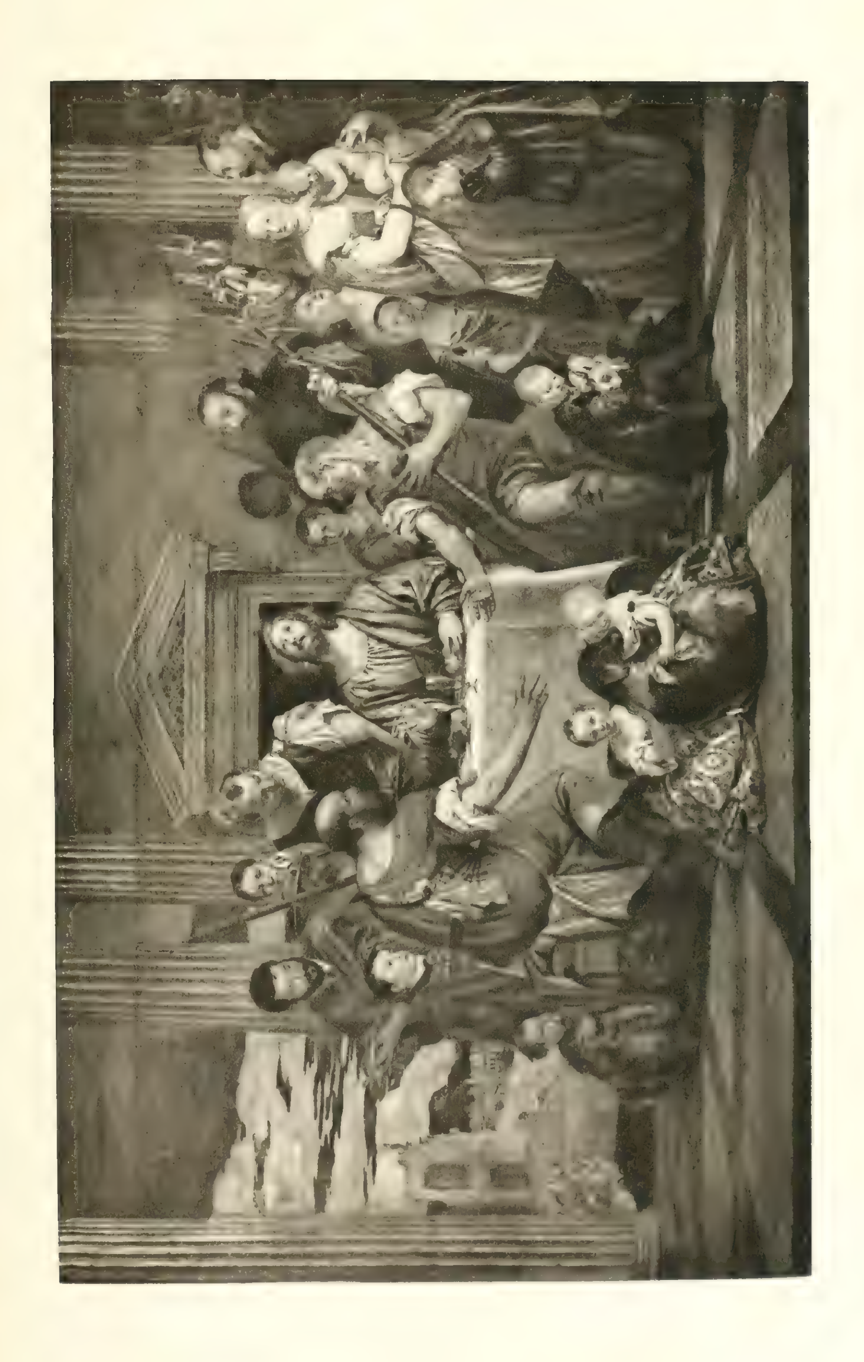
3. On aperçoit cette ville au fond du tableau.

4. Jésus, ressuscité, a rencontré deux de ses disciples qui « allaient vers un bourg nommé Emmaüs... Il a fait route avec eux, leur a parlé et n'a point été reconnu. A l'entrée du bourg, il alloit passer outre, lorsque les disciples l'ont retenu, disant : Demeurez avec nous, parce qu'il est tard et que le jour est sur son déclin. » Ils sont entrés, et, « comme ils étoient à table, Jésus prit le pain, le bénit, le rompit, et le leur présentait. Et leurs yeux furent ouverts, et ils le connurent... » (Luc, chap. XXIV, 29, 30, 31.)

PAUL VERONÈSE

(1528-1588)

LES DISCIPLES D'EMMAÜS



dressoirs, toute la famille du peintre. Paul Véronèse lui-même est là, avec son frère Benedetto. Entre eux, se tient la femme du maître, entourée de ses enfants comme d'une gloire, deux filles et deux fils qui se pressent à ses côtés, et son dernier né qu'elle tient dans ses bras. Deux autres petites filles, d'une gentillesse exquise, se sont assises sans façon, avec leur chien favori, au beau milieu du premier plan, formant ce qu'on pourrait appeler le *clou* du tableau, le point où l'œil se fixe, s'accroche pour ainsi dire, avec une prédilection particulière. D'autres enfants encore se tiennent près de la table, autour de laquelle s'empressent des valets luxueusement drapés. En tout, dix-sept figures étrangères au sujet, luttant d'élégance et de parure pour distraire le spectateur de ce qui devrait l'absorber tout entier. Comment, d'ailleurs, se détourner de l'accessoire qui est merveilleux, pour s'attacher au principal qui est insuffisant? Le moment est solennel, cependant. C'est l'instant, dit Bossuet, où, devant les disciples « les obscurités se changent en lumière. Et les voilà incontinent transportés[1]!... » Or, dans les deux disciples peints par Véronèse, on cherche en vain ce transport; et, dans le Christ, on ne trouve pas davantage l'idée divine qui change les obscurités en lumière. Un pareil tableau ne relève de l'Évangile que par le titre qu'il lui emprunte. Il faut le regarder comme un brillant décor, jouir, en dehors de tout raisonnement et même contre toute raison, de ce qui surabonde en lui de voyant et de magnifique. Ce n'est pas plus une peinture religieuse que la *Famille de Darius*, au palais Pisani, n'est une peinture d'histoire. C'est pourtant, en son genre, un chef-d'œuvre. Paul Véronèse lui-même s'y est regardé avec complaisance, car il l'a signé en lettres d'or : POLO VERONESE.

Les *Pèlerins d'Emmaüs*, entrés dans la Maison de France sous la régence d'Anne d'Autriche, ont passé par le grand cabinet du Palais-Cardinal (depuis Palais-Royal), par les appartements de Fontainebleau et par les Tuileries, avant d'arriver au Musée du Louvre[2]. Ils feraient assurément grande figure dans le *Salon carré*. Mais le maître vénitien s'y est emparé d'une place déjà pré-

1. Sermon pour le 2e dimanche après l'Épiphanie. 1er point.

2. Sauval parle longuement de ce tableau. Est-ce ce même tableau que Ridolfi décrit dans le cabinet du seigneur Muselli? Bien qu'on l'ait affirmé, il est permis d'en douter. La description de Ridolfi s'appliquerait mieux au petit tableau gravé par Duflos dans la Galerie d'Orleans et acheté 200 guinées par le comte Gower.

pondérante à l'excès, en y mettant deux de ces grands festins évangéliques, que les Vénitiens appellent avec orgueil les *Grandes Cènes*[1].

Le Repas chez Simon le Pharisien[2]. — Encore ici, cela va sans dire, nous ne sommes nullement en Terre Sainte, mais au milieu de toutes les pompes de l'architecture de Palladio. Dans le palais grandiose qu'il prête à Simon le Pharisien, Paul Véronèse a évoqué les plus rares élégances de son temps. Deux tables, en segments de cercle, sont servies au premier plan d'un portique circulaire soutenu par douze colonnes corinthiennes accouplées deux à deux. Jésus occupe la place d'honneur à la table de droite, et Simon tient le haut bout de la table de gauche. Dans l'espace vide entre ces deux tables, la pécheresse est agenouillée, « lavant de ses larmes les pieds du Sauveur ». Ce que voyant, Simon se lève scandalisé, et Jésus lui dit en montrant cette femme : « Il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'elle a beaucoup aimé[3]. » Outre les disciples de Jésus, de nombreux convives ont été invités par le peintre à ce festin, qui n'a rien d'évangélique, mais où le goût du faste trouve abondamment son compte. De chaque côté derrière les tables, s'étalent sur des dressoirs la vaisselle et les vases précieux. Au fond, des palais dont les balcons sont couverts de spectateurs. Du plein air partout et de la grande lumière à profusion. Et dans le ciel radieux qui couronne ces magnificences, deux anges déroulent une banderole sur laquelle on lit : GAVDIVM IN CŒLO SVPER VNO PECCATORE PŒNI-

1. Quoique le *Repas d'Emmaüs* mesure 4m,48 de large sur 2m,90 de haut, il n'est pas assez grand encore pour avoir été compris parmi les *Grandes Cènes*. Celles-ci sont au nombre de quatre : les *Noces de Cana* (1563) que possède notre Musée; le premier *Repas chez Simon le Pharisien*, peint en 1570 pour le couvent de Saint-Sébastien (gravé en deux feuilles par Mitelli); le *Repas chez Lévi*, peint en 1573 pour le réfectoire des Dominicains des Saint-Jean-et-Paul; le second *Repas chez Simon le Pharisien*, peint vers 1575 pour le réfectoire des Servites de Venise. C'est ce second *Repas chez Simon le Pharisien* que possède le Musée du Louvre. Deux raisons nous portent à parler de ce tableau avant de regarder les *Noces de Cana*, bien qu'il ait été peint douze ans après : la première, c'est qu'il est entré le premier dans nos collections nationales; la seconde, c'est que les *Noces de Cana* résumant avec un incomparable éclat l'art de Paul Véronèse, après elles, dans cet ordre d'idées, il n'y a plus rien à voir.

2. (104, c. V.; 96, c. T.; 1193, c. S.) — Ce tableau mesure 9m,74 de large, sur 4m,54 de haut.

3. Luc VII, 38, 47. — Dans saint Luc la scène se passe à Naïm. Dans saint Jean (ch. XII), elle se passe à Béthanie. Au lieu de la demeure de Simon, on aurait alors la maison de Lazare, et ce serait Marie-Madeleine qu'on verrait aux pieds de Jésus.

TENTIAM AGENTE. Malheureusement, dans cette peinture, ce ne sont là que des mots, *verba et voces, et prætterea nihil.* L'amour qui déborde de l'Évangile est absent. En présence de ce beau décor et au milieu du luxe où l'œil se délecte, on cherche vainement quelque chose de surhumain dans le Sauveur, et vainement aussi quelque chose de l'émotion divine dans cette Chananéenne qui a été chercher Jésus-Christ jusqu'à la table du Pharisien. Et, cependant, quelle œuvre maîtresse! Quelle noblesse dans la manière de voir et d'interpréter la nature! Comme toutes ces figures sont vivantes et variées, individuelles et vraies! Quelle richesse d'invention pittoresque! Quelle largeur d'exécution! Quelle sûreté de main! Quelle franchise de pinceau! Quelle fraîcheur de coloris! Quelle sérénité radieuse dans cette vaste décoration!... Quand un peintre nous éblouit par tant de magnificences, convient-il de lui demander davantage? Si, d'ailleurs, Paul Véronèse s'éloignait de la lettre et de l'esprit des Livres saints, ce n'était ni par irrévérence ni par profanation. Il glorifiait à sa manière les personnages de l'Évangile en les entourant d'une pompe faite de noblesse et de grandeur. C'était pour les honorer qu'il donnait à ces fêtes la proportion d'une apothéose. Les *Grandes Cènes* ouvraient à la peinture des voies nouvelles, où le génie du maître prenait son plus brillant essor.

Le *Repas chez Simon le Pharisien* appartient à la France depuis deux cent vingt-cinq ans. Peint vers 1575, il fut donné à Louis XIV en 1665. Ce fut le premier tableau que la République de Venise laissa sortir de ses couvents[1]. En quoi elle fut bien inspirée, puisque le réfectoire des Servites, où il se trouvait, fut brûlé en 1769[2]. Cette peinture fut mise d'abord dans la galerie d'Apollon, et ensuite à Versailles dans le salon d'Hercule, où elle fut encadrée d'une riche bordure, soutenue par quatre consoles en bronze sculptées par Vassé[3]. Elle prit place dans le *Salon carré* lors de la réorganisation du Musée du Louvre.

1. *Si potra dunque dire che questa sia la prima pittura pubblica a cui sia stata permessa l'estrazione.* Boschini, *le Minere della pittura in Venezia*, 1664.

2. On trouve dans les registres des comptes royaux pour l'année 1665 : « Art. 64, du 20 août, à Baudrin Juart, peintre, pour avoir nettoyé le tableau de Paul Véronese, envoyé de Venise au Roy, 250 livres. » Cet artiste doit être Baudrin Yvart, reçu de l'Académie en 1675, mort le 12 décembre 1690. Villot, *Notice des tableaux italiens*, etc., p. 61.

3. Ces consoles et cette bordure soutiennent et encadrent aujourd'hui le *Passage du Rhin*, copié par M. Pierre Franque, d'après Van der Meulen.

LES NOCES DE CANA.[1] — Dans le domaine de l'imagination pittoresque où se tiennent les *Grandes Cènes*, c'est aux *Noces de Cana* qu'il faut donner la première place. De dimensions plus vastes encore que le *Repas chez Simon*, ce tableau est une des œuvres les plus brillantes de la peinture italienne. Paul Véronèse l'avait peint en 1563 pour le réfectoire du couvent de Saint-Georges-Majeur, dans cette île de proportions si heureuses, où les églises de Saint-Georges et du Rédempteur servent si harmonieusement de point de vue au palais Ducal[2]. En 1797, nous amenâmes à Paris cet immense tableau comme un retentissant trophée de nos victoires[3]. Vaincus en 1815, nous allions être forcés de le rendre, quand on recula devant les difficultés du transport. Les commissaires impériaux acceptèrent en échange une peinture de Le Brun[4]. Ce fut pour nous l'équivalent d'une victoire.

Continuons à ne voir dans ces vastes peintures que des professions de foi décoratives, et à n'y rien chercher des mystères de l'Écriture... Jésus et la Vierge, aussi insignifiants que possible, ne se distingueraient pas de la foule, si des auréoles d'or n'entouraient leurs têtes. Assis au milieu d'une grande table rectangulaire qui tient toute la largeur du tableau, ils ont à leurs côtés de nombreux convives, tous revêtus de somptueux costumes. Pour égayer la fête, des musiciens, drapés aussi avec opulence, ont pris place sur le premier plan, dans l'espace réservé en avant entre les deux bras latéraux de la table. Derrière cette table et jusque sur un large balcon qui domine le lieu du festin, une foule de serviteurs vont et viennent avec animation ; les uns apportent des plats, les autres découpent des viandes, ceux-ci vont chercher sur de grands dressoirs la vaisselle d'or et d'argent, ceux-là font circuler les vins qu'ils puisent à de larges amphores. Au fond, un cam-

1. 103, c. V.; 95, c. T.; 1192, c. S.. Les *Noces de Cana* mesurent $9^{m}.90$ de large sur $6^{m}.66$ de haut.

2. Palladio construisit l'église de Saint-Georges-Majeur en 1565 et celle du Rédempteur en 1577.

3. Nous avions pris en outre, au couvent de Saint-Sébastien, le *Repas chez Simon*, peint par Paul Véronèse cinq ans avant le tableau que Venise détacha du couvent des Servites pour le donner à Louis XIV, et nous avions enlevé aussi du couvent de Saint-Jean-et-Paul le *Repas chez Lévi*. De sorte que les quatre *Grandes Cènes* se trouvèrent, à un moment donné, réunies dans le Musée Napoléon.

4. Ce tableau de Le Brun représentait le *Repas chez Simon le Pharisien*.

panile. De chaque côté, des colonnades, des galeries, des balcons, des rampes, des terrasses, des portiques superposés, les souvenirs classiques de Rome confondus avec les palais de Vérone, de Vicence et de Venise... Il y a là comme un abrégé de toutes les merveilles qui hantaient le génie du peintre : une fête incomparable; un festin où la joie et l'animation débordent de toutes parts; cent trente figures réunies dans un merveilleux accord; de la foule partout, de la cohue nulle part; une infinie variété de physionomies, sans trivialité d'aucun genre; la vérité dans tout, sans la moindre pauvreté de détails; des groupes distincts, sans qu'aucun d'eux soit étranger à l'action commune; des attitudes dont la noblesse égale le naturel; une richesse singulière dans les costumes; des couleurs partout éclatantes et partout enchanteresses, tant elles ont de justesse et de sonorité; toutes les élégances portées à leur extrême, brocards d'or et d'argent, damas et satins brochés, chamarrés, ouvrés, sur lesquels les pierres précieuses jettent à profusion leurs feux; des édifices comme on n'en bâtit qu'en songe; une perspective qui éloigne les objets sans en amoindrir le sens pittoresque; des espaces aériens brillants de lumière; un éclat extérieur qui avait été sans précédent et qui est resté sans égal. Tel qu'il est, ce tableau se suffit à lui-même et il ne faut rien chercher au delà. Nulle part la manifestation divine ne se fait moins sentir.

Paul Véronèse a convié à ce banquet tout son siècle. Et alors que n'a-t-on pas imaginé? Les mariés, au haut bout de la table à gauche, n'étaient autres qu'Alphonse d'Avalos marquis de Guast, et que la reine de France Eléonore d'Autriche. A côté d'eux, il fallait voir François Ier, Charles-Quint, Marie reine d'Angleterre, le sultan Soliman, Vittoria Colonna, des princes, des cardinaux, etc., etc[1]. Zanetti affirme qu'il a relevé tous ces noms dans les archives mêmes du couvent de Saint-Georges. Ils n'en sont pas moins d'une étonnante fantaisie. Voici, en première ligne, Éléonore d'Autriche qui, née en 1554, n'avait que onze ans en 1563, date de l'exécution de cette peinture. Comment confondre cette enfant, qui devait être un jour la reine frêle et délicate dont François Clouet nous a laissé une si touchante image, avec

1. Si vous regardez à jour frisant cette peinture, vous remarquerez que la tête du sixième convive assis à la table, à partir de la droite, a été peinte après coup sur un carré de toile rapporté et cousu dans le tableau. Est-ce simplement le fait d'un accident? N'a-t-on pas plutôt voulu remplacer un portrait par un autre portrait?

la plantureuse épousée des *Noces de Cana*? Et, dans l'époux frais et rose que nous voyons ici, comment reconnaître Alphonse d'Avalos, mort depuis dix-sept ans déjà en 1563?... L'art de vérifier les dates n'était guère en honneur chez les moines du couvent de Saint-Georges... L'iconographie nous révèlerait bien d'autres invraisemblances et nous ménagerait sans doute bien d'autres surprises, car il est certain que la plupart des figures de ce tableau sont des portraits. Quant aux noms donnés par les biographes aux musiciens qui occupent le premier plan du tableau, ils sont moins sujets à caution. On reconnaît très bien le vieux Titien jouant de la basse et faisant face à Paul Véronèse qui joue de la viole, Tintoret jouant de la viole aussi, et le Bassan jouant de la flûte. Debout auprès d'eux est Benedetto Caliari, qui tient une coupe remplie de vin. Il y a plaisir à voir ces maîtres symphonistes de la peinture vénitienne, groupés ensemble au premier rang de cette magnifique fanfare.

D'après le contrat conservé aux archives du couvent de Saint-Georges, contrat passé le 6 juin 1562, Paul Véronèse s'engagea à exécuter cette immense peinture dans un délai de quinze mois. Le prix fut fixé à 324 ducats d'argent, outre les dépenses de bouche et un tonneau de vin. Le 8 septembre 1563, tout était terminé. Le ducat d'argent valant alors 6 livres 4 sous de Venise, environ 3 francs de notre monnaie, l'artiste avait reçu 972 francs. Il y avait en Paul Véronèse, à côté du grand peintre, un parfait galant homme, très désintéressé dans un temps où la cupidité était grande. Pour beaucoup moins encore, Paolo Caliari peignit le *Repas chez Lévi* dans le réfectoire des Dominicains de Saint-Jean-et-Paul, « parce que le couvent était pauvre ».

Les *Noces de Cana* et le *Repas chez Simon le Pharisien* — la première et la dernière des *Grandes Cènes* exécutées par Paul Véronèse entre 1563 et 1575 — se font vis-à-vis dans le *Salon carré* du Louvre. L'histoire de l'art et la réputation du peintre y trouvent également leur compte. Dans le premier de ces tableaux, l'artiste s'est abandonné tout entier au bonheur de peindre, et jamais sa verve n'a été aussi heureuse. Dans le dernier, son ardeur s'est calmée, sa raison a repris quelques-uns de ses droits, le compositeur est intervenu pour régler les élans du virtuose et pour en modérer les écarts. Les *Noces de Cana* ne laissent place qu'à la sensation, produisent un éblouissement au milieu duquel disparaît l'Évangile. Le

Repas chez Simon, sans être au sens propre du mot un tableau religieux, fait cependant une certaine part au texte sacré. Le Christ et la Chananéenne y sont à leur place, se détachent des comparses qui les accompagnent, et, sans nous émouvoir, se font au moins reconnaître. Sous le rapport de la composition, il y a donc progrès de l'un à l'autre de ces tableaux. Notre admiration pour les *Noces de Cana* en est-elle moins vive? Nullement. Étant même admis qu'il soit permis au peintre de noyer son sujet au milieu de commentaires exclusivement décoratifs, ce tableau demeure le chef-d'œuvre du genre. C'est le plus pompeusement ordonné de ces grands festins évangéliques, qui sont comme le bouquet du feu d'artifice qui jeta de si vives clartés sur les derniers jours de la Renaissance italienne. C'est le plus insignifiant des tableaux, c'est le plus merveilleux des décors. De pareils sujets, ainsi compris, étaient d'ailleurs le couronnement nécessaire et logique de tout ce qu'avait rêvé et réalisé l'école vénitienne depuis le commencement du seizième siècle. Le génie de Paul Véronèse s'épanouissait avec ravissement au milieu des modulations d'une couleur inépuisable dans ses effets. Nulle part on ne sent mieux que dans les *Noces de Cana* la loyauté de cette manière de peindre. Voyez toutes ces figures placées sur des fonds clairs et revêtues de teintes vierges. C'est aux couleurs naturelles et franches dont elles sont peintes qu'elles doivent leur grâce riante, et c'est à cela aussi qu'elles sont redevables de leur fraîcheur et de leur conservation. Jamais peintre n'a mis plus complètement à découvert les procédés de sa peinture, et cependant Paul Véronèse a emporté son secret avec lui. Sous son pinceau, les tons sont tellement minces et transparents, qu'on peut suivre dans tout le parcours du tableau le travail primitif de l'ébauche. Mais, pour cette ébauche, comment procédait-il? En présence des effets obtenus, on se demande s'il se servait de la peinture à l'huile à l'exclusion de toute autre; et plus on regarde de près ses tableaux, plus on est autorisé à croire que la détrempe y avait aussi sa part, sa très grande part peut-être. Paul Véronèse ne peignait-il pas d'abord avec des couleurs simplement étendues d'eau et mêlées de colle, c'est-à-dire avec des couleurs en détrempe, comme un décorateur supérieurement doué qu'il était, pour revenir ensuite sur cette préparation à l'aide de couleurs à l'huile, maniées avec cette sûreté et cette légèreté de main qui lui étaient propres? N'est-il même pas probable que, pour les ciels et pour les grands partis d'archi-

tecture qui forment le fond des *Grandes Cènes*, la détrempe ait été seule employée?... Hélas! On a beau interroger ces merveilleuses peintures, elles ne livrent pas le mot de l'énigme.

Les *Noces de Cana,* nous l'avons dit, ne supportent pas l'analyse. Elles sont par ce qu'elles sont. L'accumulation des détails y est absurde et charmante à la fois. Paul Véronèse adorait les armes, les vases, les meubles, les fleurs et les fruits, les chiens de toutes races et de toutes tailles, les draperies de toutes nuances et de toutes provenances, et il peignait tout ce qu'il rêvait de pompeux et de riche, sans souci du calme ni de la mesure, ne reculant devant aucune complication, devant aucun caprice. C'était de la décadence, assurément ; mais que de grandeur dans ce déclin, et combien celui qui se faisait l'apôtre de cette déraison était encore d'une race privilégiée! Comparez cette décadence avec celle du reste de l'Italie et vous lui trouverez les dehors du grand art. A côté des robustes et saines décorations peintes par Véronèse, voyez les mièvreries des suivants de Michel-Ange. Songez qu'à l'époque où Véronèse battait son plein, l'Italie avait perdu partout ses forces vives. La religion de saint François d'Assise, faite de tendresse et d'enthousiasme, dont la Renaissance s'était si heureusement inspirée, était alors lettre morte pour les peintres. Ils ne produisaient plus rien que de prétentieux et de vide. A Florence aussi bien qu'à Rome, la soumission aux conventions académiques avait paralysé tout sentiment personnel et vrai. Venise seule faisait exception, restait elle-même, se tenait à part, isolée au levant de la Péninsule, refusant de passer sous le niveau commun qui servait de joug au reste de l'Italie. Il lui fallait un décor magnifique pour servir de toile de fond au théâtre où s'étaient déroulées les splendeurs de sa propre Renaissance. Paul Véronèse la lui fournit. La fête gigantesque donnée par lui à l'occasion des *Noces de Cana* n'est-elle pas pour l'État de Saint-Marc le résumé de toutes les fêtes? Et les grands de la terre, réunis à cette table, n'apportent-ils pas l'appoint de leur grandeur à la grandeur de Venise, toujours « belle à miracle[1]? » Vasari lui-même, si peu porté vers les Véni-

1. Paolo Caliari s'était pris d'amour pour Venise et ne pouvait plus la quitter. Vainement Philippe II lui fit les offres les plus magnifiques pour l'attirer à l'Escurial. Paul Véronèse se partageait avec Tintoret l'héritage de Titien. Les églises, les couvents, les seigneurs se disputaient ses œuvres. Ridolfi n'emploie pas moins de trente pages pour l'énumération des peintures qu'il fit à

tiens, parle des *Noces de Cana* comme d'une merveille. C'est qu'il était impossible de méconnaître les magnificences suprêmes dont le dernier des grands Vénitiens couronnait les magnificences d'autrefois.

« Si je pouvais choisir mon existence comme peintre, disait Guido Reni, je voudrais être Paul Véronèse. Dans tous les autres on aperçoit l'art, en lui tout est nature. » Rêver d'être Paul Véronèse est un bien beau rêve assurément. Rêver d'être Titien serait un rêve plus haut encore. Mais n'oublions pas qu'au temps du Guide on regardait les grands tableaux de Véronèse comme l'évangile de la peinture vénitienne. Ils furent le viatique des générations suivantes. C'est en s'inspirant de ces modèles que, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle et quand l'heure d'un irrémédiable abaissement avait sonné depuis deux cents ans déjà pour les autres écoles de la Péninsule, les Tiepolo, les Canaletto, les Guardi, conservèrent à l'école de Venise sa vie, sa vivacité, sa physionomie.

Venise ou qu'il envoya dans les iles et dans les pays de terre ferme, à Murano, à Torcello, à Orlago, à Padoue, à Vérone, à Vicence, à Brescia, à Trevise. Les mieux dotées par lui des églises de Venise sont : Saint-Zacharie, Saint-Silvestre, Sainte-Sophie, Ogni-Santi, Dell'Umilta, Saint-François-*della-Vigna*, Saint-Nicolas-*de'-Frari*, Sainte-Catherine. — Outre les grandes peintures décoratives que nous venons d'étudier, le Louvre possède neuf autres tableaux de Paul Véronèse, parmi lesquels plusieurs sont de premier ordre. — Paul Véronèse fut subitement enlevé par une fièvre pernicieuse le 12 mai 1588, à l'âge de soixante ans. On l'enterra dans l'église de Saint-Sébastien, toute resplendissante de ses peintures.

MILAN ET L'ÉTAT MILANAIS

Nous voici au pied des Alpes, dans une de ces situations où la nature et l'art se disputent l'admiration. Ou plutôt ne peut-on pas dire que, dans cette région comme partout ailleurs, l'art, tributaire de la nature, lui emprunte le meilleur de son charme, pour se mettre avec elle en parfait accord?... L'Italie tout entière considérait le Milanais comme un rempart qui la gardait à la fois, au nord contre l'invasion étrangère, au levant contre l'ambition vénitienne. D'un consentement unanime, elle avait fait de cette région un État réservé, dont l'autonomie importait à la sécurité de tous. Au temps des communes, la papauté avait provoqué un véritable soulèvement national pour soustraire la Lombardie aux empereurs. Puis, il avait fallu la défendre contre Venise. « Côme de Médicis, dit Guichardin, en aidant François Sforza à devenir tyran de Milan, sauva la liberté de l'Italie, que Venise menaçait d'asservir. » Il s'agissait, à la fin du quinzième siècle, de préserver l'Italie de la France. Ce fut alors que le Saint-Siège, chargé déjà de tous les crimes, sacrifia la cause italienne à ses ambitions personnelles. Alexandre VI, en abandonnant le Milanais à Louis XII, méconnut l'intérêt séculaire de la Péninsule. L'étranger une fois établi dans le nord, l'Italie fut pour des siècles livrée à la servitude.

Pour répondre à une situation politique exceptionnelle, le génie de l'Italie semble avoir fait collectivement les frais d'un art exceptionnel aussi en faveur du Milanais. La Renaissance était à l'apogée de sa force, quand le plus grand des Florentins, naturalisé lombard, fit de la peinture milanaise quelque chose de particulièrement enchanteur. Mais, pour s'affirmer à l'état d'école, les peintres milanais n'avaient pas attendu la venue de ce messie.

C'est Giotto qui a posé partout les assises sur lesquelles les écoles de l'Italie renaissante ont élevé leur monument. Les fresques qu'il peignit à Milan en 1335 étaient regardées comme admirables encore au temps de Vasari[1]. Est-ce la barbarie des temps ou la stupidité des hommes qui les a fait disparaître? On ne sait. Stefano de Florence, appelé par Mathias Visconti, vint ensuite en Lombardie pour y continuer la tradition du maître[2]. Des peintres vraiment milanais s'enrôlèrent alors parmi les Giotteschi : Giovanni da Milano, élève de Taddeo Gaddi, Laodice de Pavie, Andrino d'Edesia, Michele di Roncho, etc., et jusqu'au milieu du quinzième siècle la peinture milanaise demeura tributaire de la peinture florentine. Ce fut vers 1456 seulement que les peintres de Milan, en donnant à la perspective une importance considérable, conquirent un commencement d'originalité. « Les inventeurs de l'art de faire bien voir, dit Lomazzo, furent Giovanni della Valle, Costantino Vaprio, Foppa, Civerchio, Ambrogio et Filippo Bevilacqua, tous Milanais[3]. » Ce sont là, en effet, les vrais fondateurs de l'école milanaise. Seulement ils ne sont pas tous milanais d'origine. Vincenzo Foppa, par exemple, est de Brescia et Civerchio est de Crémone. — Parmi ces *quattrocentisti*, c'est à Vincenzo Foppa qu'il faut donner la première place. Élève de Squarcione et condisciple de Mantegna, il fit prévaloir à Milan l'influence padouane, et marqua ses œuvres de ce caractère scientifique, qui fut un des traits particuliers de la peinture milanaise[4]. — Vincenzio Civerchio, que Vasari ne place pas au-dessous de Foppa, eut une grande part aussi, par ses exemples et par ses écrits, à la fondation de l'école[5]. — Les deux Bernardini (Bernardino Butinone et Bernardino Zenale), tous deux savants autant que peintres, furent parmi ses élèves. Léonard de Vinci les connut tous les deux, et s'atta-

1. Giotto avait été attiré à Milan par Azzo Visconti.

2. Voir M. M. Crowe et Cavalcaselle. *A New History of painting in Italy*. London, tome I, p. 339.

3. *Trattato della pittura* ... p. 405.

4. Vasari, dans la vie de Filarete et de Michelozzo, parle de Foppa comme d'un peintre remarquable... Voir, dans la galerie Carrare, à Bergame, le *Crucifiement*, avec cette inscription : *Vincentus Briviensis fecit : 1455*. Voir aussi, dans la Galerie Brera, la fresque du *Martyre de saint Sébastien*... Vincenzo Foppa né à Brescia, y mourut en 1492, et fut enseveli dans le premier cloître de San Barnaba, avec cette inscription : *Excellentis ac eximii pictoris Vincentii de Foppis*. 1492

5. Lomazzo fait naître Civerchio à Milan. C'est une erreur : il était de Crémone, mais il se fixa à Milan, où il enseigna durant toute sa vie.

cha surtout à Zenale, dont il fit son confident[1]. Ainsi se perpétuait à Milan la race de ces peintres érudits, qui laissaient après eux, non seulement des tableaux, mais aussi des *Traités.* — Bramante vint alors se fixer dans le Milanais, et les Bernardini ne furent pas sans influence sur sa vocation jusque-là flottante. Comme peintre, cependant, c'est de Mantegna surtout qu'il relève, et c'est à Mantegna aussi que se rattachent la plupart des primitifs de l'école milanaise[2]... Un art bien milanais, d'une saveur toute particulière, un art sorti du mélange des traditions toscanes et padouanes, existait donc à Milan avant Léonard. Le Louvre, malheureusement, ne contient rien qui nous renseigne sur ces vieux maîtres. A la limite de cet art primitif, Borgognone et Beltraffio sont les deux seuls *quattrocentisti* lombards qui se rencontrent au musée du Louvre. On les trouve, dans la *Salle des Sept Mètres,* parmi les incunables de la peinture italienne, et ils sont de trop bonne marque pour que nous ne fassions pas un détour encore afin de nous arrêter un instant devant eux.

Le Borgognone (Ambrogio Stefani da Fossano) est le plus ancien des peintres milanais représentés dans la Galerie du Louvre. Il appartient encore, dans la partie la plus intéressante de son œuvre, à la primitive école et garde une physionomie bien à part, d'une noblesse singulière et d'une austérité touchante. Né à Fossano selon les uns, et à Milan selon les autres, il suivit d'abord les leçons de Foppa et de Zenale, et fut le digne gardien des traditions héroïques et religieuses que lui avaient confiées ces vieux maîtres[3]. Le *Couronnement de la Vierge,* dans l'église de San Simpliciano, à Milan, est un des éloquents témoignages d'une croyance esthétique qui se confondait alors avec la foi religieuse du peintre[4]. C'est dans la Chartreuse de Pavie surtout[5], dont

1. Voir, pour se renseigner sur Zenale, la *Résurrection* qu'il peignit au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan.

2. Il faudrait citer aussi Bartolommeo Suardi, dit le Bramantino, et bien d'autres encore.

3. On ne sait ni la date de sa naissance ni d'où lui vient ce nom de Borgognone qu'il avait lui-même adopté : OP. DE AMBROSIO DE FOSSANO DICTO BERGOGNONO, c'est ainsi qu'il a signé le tableau de l'église Santa-Maria presso San Celso et d'autres encore. Il mourut fort âgé, vers 1524.

4. MM. Crowe et Cavalcaselle regardent comme un de ses premiers ouvrages la *Vierge glorieuse* de la Bibliothèque Ambrosienne.

5. On a été jusqu'à attribuer à Borgognone les dessins de la façade de ce monument. Dès avant 1486, il avait fourni à Bartolommeo da Pola les dessins des belles marqueteries qui devaient orner les stalles du chœur de l'église.

Ambrogio Borgognone fut certainement le principal décorateur, que s'affirment avec le plus d'autorité les convictions orthodoxes de l'ancienne école milanaise. Ce mysticisme prend un caractère particulier d'intensité sous l'influence de Pérugin, qui, dans l'église même de cette Chartreuse, dévoile à l'École Lombarde les suaves visions de l'école ombrienne. Alors aussi, chez Ambrogio Borgognone, l'intelligence de l'histoire gagne en vigueur ce qu'il fallait pour rendre au vif ces Visconti et ces Sforza, qui, jusque dans la férocité, prenaient les proportions de la grandeur. Les tableaux et les fresques que le Borgognone peint dans cette première partie de sa vie sont d'un grand intérêt. Dans la seconde, il reconnaît la suprématie de Léonard, et ne cesse dès lors de donner à ce maître des maîtres des gages de docilité : témoin les peintures de Sant'Ambrogio et de Santa-Maria-della-Passione, à Milan, et témoin aussi celles de l'Incoronata, à Lodi. Les peintures exécutées dans cette dernière période sont loin d'être la partie la plus intéressante dans l'œuvre de Borgognone. Imitateur, il se confond avec tous les imitateurs. Il a moins d'imperfections sans doute que par le passé, mais il n'est plus lui-même et ses propres qualités lui échappent. Combien je le préfère tel qu'il était quelques années auparavant, avec ses aspérités, ses duretés, ses défauts même! Cette Chartreuse de Pavie qu'il appelait « son épouse », ces peintures où il avait mis ses extases et ses joies les plus saintes, ces fresques austères dans leur majesté d'ancienne mosaïque, voilà ce qu'il faut voir de lui pour le connaître. La beauté particulière des têtes et la forte accentuation des physionomies, dans l'ajustement des costumes quelque chose de sacerdotal qui tient à l'archaïsme religieux le plus austère, l'empreinte profonde de ce quinzième siècle milanais si frappant par ses contradictions morales et par ses oppositions pittoresques, donnent alors au style de Borgognone un caractère inoubliable. Aucun peintre n'a mieux rendu ce qu'il y avait d'étrange et de saisissant dans la physionomie de ces ducs de Milan, qui représentent, parmi les tyrans de l'Italie, le tyran par excellence. Nul ne s'est mieux pénétré de l'importance unique de ces seigneurs, qui tenant les clefs de la Péninsule et pouvant à leur gré ouvrir ou fermer les Alpes à l'étranger, rêvèrent un moment de soumettre à leur domination l'Italie tout entière... Les deux petits tableaux de Borgognone que nous avons au Louvre ne sont rien à côté des importantes peintures de Milan et de la Chartreuse, mais ils sont du même temps,

du jeune et bon temps du maître, relèvent du même esprit, appartiennent au même style. Il faut donc les tenir pour précieux. — Dans la *Présentation au temple*[1], la Vierge, accompagnée de saint Joseph qui porte deux colombes, reçoit dans ses bras l'Enfant Jésus que lui remet le grand prêtre Siméon, derrière lequel se tient la prophétesse Anne. Deux autres personnages de second plan complètent ce tableau, dont la tenue religieuse est parfaite. — Le *Saint Pierre martyr et une donatrice agenouillée devant lui*[2] sont d'un art identique, nous rendent également Borgognone dans la sérénité de son âme et dans la virginité de son talent. En présence de tant de recueillement, de calme et d'austérité, on se rappelle encore une fois avec émotion les peintures de cette incomparable Chartreuse : le *Calvaire*[3], le *Saint Ambroise*[4], le *Saint Cirus*[5], surtout les grandes fresques consacrées à la Vierge dans chacun des bras de la croix[6], et l'on revoit en imagination, dans leurs vêtements chamarrés d'or, ces figures qui, avec leurs pâles visages et leurs airs d'outre-tombe, apparaissent comme les revenants d'un autre âge.

A côté du Borgognone, Boltraffio ou Beltraffio (Giovanni Antonio) est au Louvre avec son meilleur tableau, la *Vierge de la famille Casio*. Nous ne pouvons lui refuser un moment d'attention... La Vierge, tenant sur ses genoux

1. (96 *bis*, c. V.; 34, c. T; 1181, c. S.) — Ce tableau était peint sur bois. Comme il présentait des soulèvements graves, on l'a fait transporter de son panneau sur toile en 1883. M. Mündler, qui l'avait acheté en 1863 moyennant 7,000 francs, du duc Melzi, dont il ornait la villa sur le lac de Côme, le céda au Musée du Louvre. Les figures, moins grandes que nature, sont coupées à la hauteur des genoux.

2. (85 c. T.; 1882, c. S.) — Le saint pose la main droite sur l'épaule de la donatrice. Ce tableau est encore sur son ancien panneau. Le Louvre l'acheta en 1872. Il avait appartenu au prince Litta et au prince Napoléon. Il a un pendant, qui se trouve au Musée d'Édimbourg.

3. Ce tableau, un des plus importants du maître, décore la chapelle du Crucifix. Il est signé et daté : AMBROSIVS FOSSANVS PINXIT. 1490.

4. Dans la chapelle dédiée à saint Ambroise. Le saint assis sur un trône est entouré, d'un côté de saint Protais et de saint Marcellin, de l'autre côté de saint Gervais et de saint Satiro.

5. Saint Cirus est accompagné des saints Laurent, Théodore, Étienne et Invenzio. On sent, dans ce tableau, l'influence du Pérugin.

6. D'un côté, Jean Galéas Visconti et ses fils Jean-Marie et Philippe-Marie, agenouillés près de la Vierge et de l'Enfant Jésus, sont accompagnés de saint Jean-Baptiste, de saint Jérôme, de saint Benoît et de saint Bernard; de l'autre côté, François et Louis Sforza, assistés de saint Georges et de saint Fortunat, de saint Ambroise et de saint Pierre Martyr, sont en adoration devant la Vierge proclamée Reine du ciel.

l'Enfant Jésus, est assise à terre au premier plan de la campagne, dont les lointains azurés forment les horizons les plus suaves. A ses côtés se tiennent saint Jean-Baptiste et saint Sébastien, devant lesquels sont agenouillés Girolamo Casio et son fils Giacomo, qui reçut le laurier poétique des mains de Clément VII. Ces portraits, tous deux de profil, sont d'une vérité saisissante, et les deux patrons de la maison Casio, malgré ce que le peintre s'est efforcé de mettre en eux d'impersonnel et de recueilli, pourraient bien rappeler aussi des personnages de l'intimité du peintre. Or, entre ces quatre figures si fières d'accent et si nobles de caractère, la Vierge et l'Enfant Jésus, qui devraient être la lumière du tableau, en forment le point sombre. Ils sont laids l'un et l'autre. La Vierge a le regard dur et inintelligent, l'air morose et boudeur, et le voile qui enveloppe ses cheveux alourdit sa tête au lieu de la parer. L'Enfant Jésus, de son côté, malgré le savant modelé de ses chairs, n'est pas moins dépourvu de charme et de grâce. Rarement naturalisme plus étroit n'a été adapté à des figures qui devraient être, avant tout, revêtues de beauté. Un ange jouant du luth a beau planer dans le ciel au-dessus de cette Vierge et de ce *Bambino*, il est impossible de voir en eux quelque chose de divin. Affaissés dans leur attitude, ils sont dominés et rapetissés par ceux qui devraient s'effacer devant eux[1]... Beltraffio, gentilhomme milanais, fut l'un des plus fervents adeptes de Léonard[2],

1. (71, c. V.; 72, c. T.; 1169, c. S.) Ce tableau avait été peint en 1500 pour l'église de la Miséricorde, près de Bologne. Le poète bolonais Girolamo Casio de'Medici l'avait demandé à Beltraffio pour s'acquitter sans doute d'un vœu fait à la Madone, qui l'avait délivré des Infidèles en 1497. S'étant embarqué pour les Lieux Saints, sa galère avait été prise par les Turcs et reprise ensuite par un capitaine vénitien, qui l'avait mise en lieu sûr à Candie. Vasari dit que Beltraffio avait exécuté ce tableau en 1500 et qu'il y avait inscrit son nom et sa qualité d'élève du Vinci : « *Fu discepolo di Leonardo Giovanantonio Beltraffio Milanese, persona molto pratica ed intendente, che l'anno 1500 dipinse in nella chiesa della Misericordia fuor di Bologna in una tavola a olio,... opera veramente bella; ed in quella scrisse il nome suo e l'esser discepolo di Leonardo...* » (Vasari, tome IV, p. 51.) Cette inscription n'existe plus. On a faussement attribué à Léonard l'ange qui joue du luth. De l'église de la Miséricorde, ce tableau passa au Musée Brera, et fut apporté en France par voie d'échange en 1812.

2. L'épitaphe de Beltraffio donne les dates de sa naissance et de sa mort : 1467-1516. Elle se trouve au Musée de Brera. On ne sait rien sur lui, sinon qu'il était Milanais, gentilhomme et entièrement dévoué à Léonard. S'il faut en croire Borsieri et Sassi, ce fut à Beltraffio que Léonard de Vinci, en quittant Milan pour Florence après la mort de Louis le More, confia la direction de son Académie. On pense que Beltraffio accompagna Léonard dans le voyage qu'il fit à Rome en compagnie de Julien de Médicis, pour assister au sacre de Léon X.

et il le prouve par ses tableaux, avec d'étranges réticences cependant. Il avait du vieux sang lombard dans les veines, et, quelque effort qu'il fît pour devenir un homme nouveau, la nature en lui ne pouvait être vaincue; sa peinture restait celle d'un *quattrocentista;* il avait beau chercher à se pénétrer de l'esprit de Léonard, le vieil homme reparaissait toujours. Ses tableaux, d'ailleurs, sont très rares. Vasari n'en cite qu'un, la *Vierge de la famille Casio,* et Lanzi ne reconnaît comme authentique que celui-là. Il en existe pourtant quelques autres, parmi lesquels sont quelques beaux portraits. Partout où l'on rencontre Beltraffio, à Milan[1], à Bergame[2], à Berlin[3], à Londres[4], on retrouve le peintre que nous voyons au Louvre, presque puissant devant la nature et défaillant devant l'idéal[5].

ANDREA SOLARIO.

LA VIERGE AU COUSSIN VERT[6]. — Avec Andrea Solario, nous reprenons notre *Voyage autour du Salon carré,* et nous sommes en pleine école milanaise, ou plutôt en pleine école de Léonard... Solario montre la Vierge allaitant l'Enfant Jésus couché devant elle sur un coussin vert. Il ne faut pas chercher dans ce tableau l'idée religieuse. Une jeune femme d'apparence mondaine s'abandonne, sans visée supérieure d'aucun genre, au bonheur d'avoir mis au monde et de nourrir un très bel enfant. Rien de plus. Debout devant une table de marbre sur laquelle est posé le coussin vert qui supporte son fils, elle entoure et soulève de ses bras cet enfant, vers lequel elle se penche en lui donnant le sein. Sa tête se présente ainsi dans une sorte de raccourci de haut en bas, presque de profil à gauche. Le voile, ou plutôt la draperie blanche jetée sur les cheveux, en découvre les bandeaux largement

1. Voir le *Saint Jean-Baptiste* du Musée Brera, les *deux Portraits* de l'Ambrosienne, la *Madone* de la collection Poldi Pezzoli, et le *Portrait d'homme* de la collection Frizzoni.

2. Voir, au Musée de Bergame (ancienne Galerie Lochis), la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus.*

3. Voir, au Musée de Berlin, la *Sainte Barbe.*

4. Voir, à la *National Gallery,* la *Sainte Famille.*

5. V. : *Notizie sulla vita dei principali scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza,* da Luigi Calvi. (Milano, 1865, II, p. 271.)

6. (403, c. V.; 394, c. T.; 1530, c. S.)

ANDREA SOLARIO

(?...- VERS 1530)

LA VIERGE AU COUSSIN VERT



ondés. Le front est élevé, les traits ont de la finesse, le cou est dégagé jusqu'à la naissance des épaules, la robe rouge et le manteau bleu s'arrangent à souhait pour faire valoir la souplesse et la rondeur des formes. Quant à cette noblesse morale, à cette virginité mystérieuse, à ce pressentiment de la douleur, qui doivent former comme une auréole autour de la Mère du Verbe, il n'en est pas question. Cette Vierge, quoique reflétant le sentiment personnel du peintre, est de la famille des Vierges de Léonard. Nulle confusion n'est possible, cependant. Léonard aurait cherché les dessous de cette figure, qu'il eût tout autrement ciselée, fouillée, enveloppée d'ombre et chargée de lumière; mais il n'en aurait pas désavoué le dessin, et l'agréable coloration dont elle est revêtue l'aurait charmé. — Quant au *Bambino,* il rappelle les *Bambini* du Vinci plus directement encore. On ne peut se défendre, en le regardant, de songer à l'Enfant de la *Vierge du palais Litta*[1]. Cependant, rien n'annonce en lui la présence d'un Dieu. Quelque beau qu'il soit, il ne s'élève pas au-dessus de la réalité. Il a la franchise de la nature et la vérité de la vie. Saisissant de ses lèvres le sein qui lui est offert, il s'ébat dans l'essor de sa liberté native, sa jambe gauche tendue en avant et sa jambe droite jetée en l'air jusqu'à la portée de sa main. — Un fond de paysage accompagne ces aimables figures, et, sur la plinthe de marbre qui supporte le coussin, on lit la signature du peintre : ANDREAS. DE. SOLARIO. FA... L'enseignement de Léonard a passé par là, cela est incontestable; quelque chose de l'esprit même du maître vibre dans ce tableau, cela n'est pas douteux.

TÊTE de SAINT JEAN-BAPTISTE[2]. — Cet esprit est bien autrement manifeste encore dans la *Tête de saint Jean-Baptiste*, que nous trouvons aussi dans le *Salon carré.* Cette tête décapitée, vue de trois quarts, repose dans une coupe d'agathe posée sur une tablette de marbre... Un remarquable dessin, qui a servi de préparation à cette peinture, se voit également au Musée du Louvre[3]... Devant l'élévation de la pensée, devant l'exquise suavité du pinceau, l'horreur du sujet disparaît. On oublie le supplice, on ne voit plus que le chef-d'œuvre. Cette peinture, qui rappelle Léonard jusque dans ses qualités les plus intimes, est

1. Cette Vierge se trouve maintenant au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

2. 397, c. T.; 1533, c. S. — Cette précieuse peinture a été achetée à la vente de la galerie Pourtalès par M. Eugène Lecomte, et donnée par lui au Musée du Louvre.

3. N° 348 du catalogue des dessins italiens, par M. Fr. Reiset.

signée comme la précédente : ANDREAS. DE. SOLARIO. FA. De plus, elle est datée : 1507. Ces deux tableaux sont donc du même peintre. Or, devant eux se pose un problème, et nous ne pouvons accepter la solution qui en est généralement donnée.

On trouve, dans la *Salle des Sept mètres*, un *Calvaire* qu'il faut regarder ici avec attention[1]... Le Christ, expirant sur la croix, est entouré de cavaliers et de soldats, les uns habillés en guerriers romains, d'autres en lansquenets du quinzième siècle; celui qui tient la lance a revêtu un costume oriental; ceux qui jouent aux dés la robe sans couture présentent d'autres disparates d'accoutrements. La Vierge, évanouie entre les bras d'une des saintes femmes, est drapée d'une façon plus savante. Près d'elle est saint Jean agenouillé, levant sa tête avec désespoir vers Jésus crucifié. Comme fond, les contreforts du Golgotha, qui laissent apercevoir au loin une ville traversée par un fleuve sur lequel naviguent des galères. La sécheresse du dessin et la crudité de la couleur sont les caractères spécifiques de cette peinture. Les rouges et les verts s'y heurtent avec violence. L'art des transitions y est à peu près nul. Le Christ est d'une laideur et d'une difformité désolantes. L'artiste qui a exécuté ce tableau semble être un disciple convaincu de Mantegna, un *quattrocentista* très attaché aux traditions de l'ancienne école. S'il a connu Léonard, il ne l'a pas voulu suivre. Or, cet ouvrage est daté de 1503, et signé ANDREAS. MEDIOLANENSIS. Qu'était-ce que cet Andrea de Milan? Pour la plupart des biographes, il n'était autre qu'Andrea Solario; pour quelques-uns il se confond avec Andrea Salai ou Salaino. Pour nous, ces confusions sont inadmissibles.

Dégageons d'abord de ce débat le beau Salaino, dont le nom, d'ailleurs, ne se rencontre pas dans les catalogues du Musée du Louvre[2]. On ne sait de lui que ce qu'en dit Léonard de Vinci dans quelques phrases éparses parmi ses manuscrits. C'est fort peu de chose; c'est assez, cependant, pour prouver que, de 1497 à 1519, il ne quitta pas Léonard, dont il était le disciple bien-aimé. On voit notamment que, le 15 octobre 1507, il était à Milan auprès du Vinci[3]. Or, on sait qu'à cette date Andrea Solario était en France,

1. (36, c. V.; 396, c. T.; 1532, c. S.)

2. Voir, sur Salaino, la note 4 de la page 37 du tome IV du Vasari de M. Gaetano Milanesi. Firenze, 1879.

3. « Aujourd'hui 15 octobre 1507, écrit Léonard, j'avais trente sc. J'en ai prêté treize à Salai pour

occupé depuis six mois déjà aux peintures du château de Gaillon [1]. Donc, Andrea Salaino et Andrea Solario sont deux peintres différents.

Il en est de même d'Andrea da Milano et d'Andrea Solario. L'examen comparatif de leurs œuvres suffit pour nous convaincere. L'artiste qui a peint en 1503 le *Calvaire* du Musée du Louvre est un *quattrocentista* attardé au commencement du seizième siècle, un *quattrocentista* convaincu, incorrigible et qui jamais ne reniera sa foi. Si Andrea de Milano, qui a signé cette peinture, avait dû subir l'influence de Léonard, ce serait chose faite depuis longtemps déjà à cette date de 1503. Milanais, c'est à Milan même, de 1483 à 1500, qu'il se serait mis à l'école du grand Florentin et qu'il en aurait adopté la manière. Comment! Voilà un peintre que l'on peut encore ranger parmi les primitifs en 1503 sous le nom d'Andrea da Milano, et qui, quatre ans plus tard, en 1507, alors que durant cette période il a été soustrait à l'influence directe du Vinci, peindrait sous le nom d'Andrea Solario la *Tête de saint Jean-Baptiste*, une œuvre tout à fait moderne et presque digne de Léonard! D'ailleurs, s'il n'y a là qu'un seul et même peintre, pourquoi ce changement de nom? Pourquoi, quand aucune preuve matérielle ne nous y oblige et quand une explication très simple nous est offerte, chercher quelque chose d'inexplicable? Pour nous, Andrea da Milano et Andrea Solario sont deux peintres distincts l'un de l'autre, différents par leurs œuvres comme ils le sont par leurs noms [2].

Tout est confusion dans la biographie de ces peintres milanais de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième. Il est certain qu'il y avait alors à Milan plusieurs peintres du nom d'Andrea... Andrea Solario, qui est seul en cause dans le *Salon carré* du Louvre, est surnommé *il Gobbo*

parfaire la dot de sa sœur, il m'en reste dix-sept... *Addi 14 ottobre 1507. Ebbi s. 30, 13 ne prestai a Salai per compiere la dote alla sorella, et 17 ne restò a me* ».

1. M. Deville a établi ce fait d'après les comptes de dépenses du château de Gaillon.

2. Ce serait alors à Andrea da Milano et non à Andrea Solario qu'appartiendrait le tableau représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Joseph et saint Jérôme*, peint pour l'église de Saint-Pierre-Martyr à Murano et actuellement au Musée Brera. Ce tableau, daté de 1495, est signé comme le *Calvaire* du Musée du Louvre : ANDREA MEDIOLANENSIS. — M. Frédéric Villot, dans sa *Notice des tableaux italiens du Musée du Louvre* voyait, comme nous, deux artistes distincts dans Andrea da Milano et dans Andrea Solario. M. de Tauzia, dans sa *Notice* plus récemment publiée, en a disposé autrement; nous pensons qu'il a eu tort. M. Henry de Chennevières, dans son étude sur *Andrea Solario*, s'est rangé à la manière de voir de M. de Tauzia. (*Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1883.

(le bossu). Vasari le nomme Andrea del Gobbo et Zani il Gobbo da Milano[1]. Les uns le font naître en 1458, les autres en 1475 et même en 1484. Quant à la date de sa mort, elle varie de 1508 à 1530[2]. Lomazzo et ceux qui l'ont copié le disent élève de Gaudenzio Ferrari, ce qui est impossible, puisque Gaudenzio Ferrari naquit en 1484 et que l'on a des ouvrages de Solario datés des premières années du seizième siècle. C'est à Léonard de Vinci qu'appartient véritablement Solario[3]... D'après les comptes manuscrits du château de Gaillon, le 6 août 1507, « maître André de Solario », cédant aux instances du Grand-Maître Charles d'Amboise, quitta Milan pour se rendre en Normandie[4]. Soixante-dix écus d'or au soleil (environ 3,500 francs) suffirent pour le décider. Il fit la route à cheval, accompagné d'un valet, et resta à Gaillon jusqu'à la fin de septembre 1509, consacrant ainsi deux années à peindre la chapelle de ce château[5]... On a pensé que, de ce sé-

1. Vasari en parle à la fin de la *Vie du Corrège*. Ce surnom de *Gobbo* lui venait, dit-on, de son frère Cristoforo, sculpteur et architecte de talent, qui travaillait dans la cathédrale de Milan, où il s'était retranché comme dans une forteresse. Omodeo, cependant, l'en délogea.

2. V. Ch. Blanc : *Hist. des peintres de toutes les Écoles*. École Milanaise, p. 2. — Villot fait mourir Solario après 1509 ; M. de Tauzia le fait vivre jusque vers 1530.

3. Voir, sur Andrea Solario, la seconde partie des *Notizie de' principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano,...* par Girolamo Luigi Calvi, Milano 1865 ; Deville, *Comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon ;* Vasari, tome IV, p. 120, note 2. — Solario, comme la plupart des élèves de Léonard, aurait répété plusieurs fois le sujet d'Hérodiade. Son dernier tableau se voit à la Chartreuse de Pavie ; c'est une *Assomption*. La mort le surprit comme il la peignait. Elle fut achevée par B. Campi.

4. Le *Portrait de Charles d'Amboise* que possède le Musée du Louvre, attribué à Solario dans le catalogue de M. Villot (n° 404), lui est donné sans aucune restriction dans le catalogue de M. de Tauzia (n° 395). (Voir, sur ce sujet, Mündler, *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée national du Louvre par Villot*, Paris 1850, p. 122.) Ce portrait était jadis attribué à Léonard de Vinci. — Voir aussi, pour ce même portrait, le *Commentario alla Vita di Leonardo da Vinci*, p. 60 du tome IV du Vasari de M. Gaetano Milanesi. — Léonard de Vinci désirait prendre part aux embellissements de cette « maison de Gaillon » que le cardinal d'Amboise voulait faire « la plus superbe qu'il devait y avoir en France après les maisons royales ». Ne pouvant y aller de sa personne, il y envoya Solario, qui apporta au cardinal le portrait de Charles d'Amboise qu'il venait de faire à Milan.

5. Le cardinal d'Amboise donnait à Solario 370 liv. (9,990 fr.) de gages par an, payables tous les quatre mois, plus 100 liv. (2,700 fr.) par an pour sa dépense et celle de « son homme ». Solario touchait donc vingt sous (27 fr.) par jour, tandis que les artistes français travaillant dans ce même château ne recevaient que 4 sous (5 fr. 22 cent.). Malheureusement les comptes sont muets sur les tableaux que Solario peignit au château de Gaillon, et, comme la chapelle fut rasée en 1793, il ne reste plus trace de ces peintures... Dans l'inventaire du château de Gaillon, dressé en 1550, on

jour à Gaillon, datait la *Vierge au Coussin vert*. Pourquoi? Parce qu'on a la preuve que ce tableau est en France depuis trois siècles[1]. Mais cette preuve ne prouve rien. Est-ce que la Renaissance italienne ne nous a pas envoyé d'autres tableaux plus anciennement encore? La *Vierge au Coussin vert* étant d'une exécution moins libre et moins chaude que la *Tête de saint Jean-Baptiste*, fut probablement peinte avant ce dernier tableau, qui porte la date de 1507, c'est-à-dire antérieurement au voyage en France... Mais, dans l'histoire de l'art, ces questions ne sont que secondaires. Quand on est en présence des œuvres, il faut le prendre de plus haut, s'attacher surtout à en comprendre le caractère pittoresque et à en pénétrer le sens moral. Le reste ne vient que par surcroît... Les deux tableaux de Solario au *Salon carré* appartiennent à une branche très nettement caractérisée de la famille italienne au temps de la grande Renaissance. Cela suffit pour nous les faire aimer.

BERNARDINO LUINI.

Très près de Solario et cependant bien au-dessus par le nombre et par l'importance des œuvres, se tient Luini. Souvent on les a confondus, tant leur admiration pour Léonard les rapproche, et tant l'effort qu'ils ont mis à imiter le maître a été de part et d'autre couronné parfois de succès. Une chose aussi leur est commune, l'indétermination qui règne autour d'eux. On indique vaguement Luino, sur le lac Majeur, comme le lieu de naissance

lit : « Ung beau tableau de la *Nativité de Notre-Seigneur* que a faict maître Andre de Solario, peintre de Monseigneur. » On ignore ce qu'est devenu ce tableau. V. la Notice de M. Villot.

1. On lit dans Félibien : « Marie de Medicis etant a Blois en 1619 et ayant eu qu'il y avoit dans le couvent des Cordeliers un tableau de la main d'Andre Solario et qu'on appelle la *Vierge a l'Oreiller verd*, pour avoir ce tableau fit quelques liberalites a la maison et leur donna une copie qu'elle fit faire par Mosnier. » Felibien ajoute que Jean Mosnier, ne en 1600, avait a peine dix-neuf ans quand il fit cette copie, qui lui valut d'être pensionne en Italie. La *Vierge au Coussin vert* passa plus tard dans la Galerie du cardinal de Mazarin, puis dans celle du prince de Carignan. On trouve, à l'envers du panneau, l'inscription autographe du prince, avec cette singulière orthographe : *Tablou dandrea Solario achte de M. le duc de Mazarin par moy Prense de Carignan. A. D. S. n° 92.* Lepicie ne donne pas ce tableau dans son catalogue de 1752. On le trouve pour la premiere fois dans le catalogue manuscrit des tableaux du roi, dresse a Versailles en 1784.

de Luini, et plus vaguement encore on pense qu'il dut naître vers 1460. On ignore la date de sa mort ; on sait seulement qu'il vivait encore en 1530. Il étudia, dit-on, sous le Milanais Stefano Scotto, et, quoique très voisin de Léonard, il ne devrait pas être cité parmi ses élèves[1]. Ce qui est certain, c'est que nul ne s'éleva aussi haut que lui dans les voies ouvertes à Milan par l'illustre Florentin. Vasari parle à peine de Luini. Il ne le nomme qu'incidemment dans les vies de Lorenzetto et de Boccacino, et encore estropie-t-il son nom : « Fu similmente milanese e quasi ne' medesimi tempi *Bernardino del Lupino*, pittore delicatissimo e molto vago[2]... » Lomazzo ne s'en occupe qu'à propos de Gaudenzio Ferrari, qui aurait été son élève, et les biographes qui viennent ensuite n'en disent guère davantage. Lanzi est le premier qui ait donné à Luini sa véritable importance.

Sans tenter, ce qui est impossible, de donner la chronologie des œuvres de Luini, on les suit dans leur progression croissante et dans l'effort constant du peintre vers le mieux. Luini commence par un style voisin de la sécheresse : tel il est dans la *Pietà* de l'église Della Passione et dans l'*Ivresse de Noé* de l'église de San-Barnaba. Ces ouvrages ont quelque chose qui appartient exclusivement encore au quinzième siècle, bien qu'on sente en eux déjà les généreuses audaces d'un style plus large et d'une langue pittoresque plus universelle. Puis, de jour en jour, le dessin du peintre gagne en indépendance, sans rien perdre de sa précision... En regardant le monument que Luini a élevé à la peinture, on retrouve à la base les leçons de Mantegna, peut-être quelque chose des enseignements de Raphaël au sommet, l'influence persistante de Léonard de Vinci jusque dans les moindres parties... N'est-ce pas l'austérité de Mantegna qui marque d'un caractère si particulier le grand *Calvaire* de l'église de Lugano[3] ? Jamais Luini a-t-il été plus fort qu'en se plaçant volontairement sous le joug d'une pareille discipline ?.. Sur d'autres fresques exécutées par Luini dans ces moments d'exaltation où l'artiste entrevoit

1. C'est Resta qui a risqué cette double affirmation. Il a prétendu même que Luini n'arriva à Milan qu'après le départ de Léonard. Mais il n'y a pas d'érudition, pas de preuves même, qui prévalent contre l'évidence des œuvres.

2. Vasari, tome IV, p. 585. — C'est à propos surtout des fresques de Saronno que Vasari parle de Luini.

3. Cette fresque, connue sous le nom des *Trois Croix*, mesure douze mètres de large sur sept à huit de haut, et ne compte pas moins de quatre-vingts figures. Elle comprend toute l'histoire de la Passion dans les sujets épisodiques des arrière-plans.

quelque chose de la beauté suprême, le souffle de Raphaël ne semble-t-il pas avoir passé? Témoin l'adorable figure de *Sainte Catherine d'Alexandrie*, qui se tient à l'entrée de la chapelle latérale de droite la plus voisine du chœur, dans l'église San Maurizio, à Milan; témoin encore l'admirable fresque où les anges transportent sur le Sinaï le corps martyrisé de la sainte. Cette douce vierge, endormie dans la mort comme dans le plus beau des rêves, ces anges qui traversent les airs avec leur précieux fardeau, toute cette pâle vision, légère comme un souffle, ailée comme la poésie, ne nous rendent-ils pas quelque chose du génie même de Raphaël? Par tout ce qu'il a mis d'âme et de sensibilité dans ces virginales peintures, Luini ne paraît-il pas avoir reconnu, en pleine Lombardie, la suprématie même de Rome? Ce ne sont là d'ailleurs pour lui que d'accidentelles aspirations... C'est Léonard qui domine, avec toute l'autorité de son conseil, l'œuvre entière de Luini. Luini est tellement soumis à Léonard, qu'on fait à nombre de ses tableaux l'honneur de les prendre pour des tableaux du maître. Tels sont le *Christ et les docteurs* de la National Gallery, les *Hérodiades* du Musée des Offices et de la Galerie du Belvédère, la *Modestie et la Vanité* du palais Sciarra, la *Colombine* du Musée de l'Ermitage, etc[1]. Cependant, si Luini a tout dérobé parfois à Léonard, il a été le plus souvent, par sa vertu propre, par son charme et par sa fécondité personnels, un artiste presque de premier ordre. Quand on regarde ses fresques, à Milan[2], à Saronno[3], à Pavie[4], à Lugano[5], à Legnano[6], etc., quand on voit ses tableaux répandus dans les grandes galeries de l'Europe, à Milan, à Florence, à Rome, à Naples, à Paris, à Vienne, à Londres, à Saint-Pétersbourg, etc., on se sent pénétré de reconnaissance pour l'enseignement qui a formé un pareil peintre et d'admiration pour le peintre qui a produit tant d'œuvres d'une aussi exquise suavité.

1. On confondait jadis trop facilement les peintures de Luini avec celles de Léonard. Aujourd'hui que l'on connaît mieux Léonard, ces confusions sont en beaucoup moins grand nombre.

2. Voir surtout l'église San Maurizio (Monastero Maggiore), le Musée Brera, l'Ambrosienne, etc.

3. Dans l'église Notre-Dame.

4. Dans la Chartreuse, fresque représentant *Saint Sébastien*.

5. Le *Calvaire* et la *Vierge à l'Agneau*, dans l'église de Sainte-Maria-degli-Angeli, appartenant aux Franciscains.

6. La *Vierge glorieuse*, dans l'église de cette localité.

Salomé recevant la Tête de saint Jean-Baptiste[1]. — Ce tableau, que nous rencontrons en bonne place dans notre *Voyage autour du Salon carré*, donne une idée juste de l'esprit, du goût, de la manière et de la grâce de Luini... Salomé tient elle-même le plat au-dessus duquel la main du bourreau suspend la tête de saint Jean-Baptiste. Cette tête est vue presque de face et semble endormie plutôt que décapitée. Les traits en sont beaux, un grand calme s'est répandu sur eux, la mort en a exalté la pureté. Ce visage auguste et reposé, avec la longue chevelure qui l'encadre et la touffe de cheveux qui, dans la main du bourreau, se dresse au sommet de la tête comme le *strophium* des dieux, inspire le respect et commande l'admiration. Pour Luini, Jean-Baptiste et Jésus se confondent dans un même idéal. Ils se confondaient pour Hérode dans un même sentiment d'inquiétude et d'effroi. Après avoir fait mourir « cet homme juste et saint », le tétrarque le redoutait encore et le revoyait dans Jésus[2]. Salomé n'est pas sous le coup de la même appréhension. Rien n'agite son esprit, ne trouble son âme. C'est avec une parfaite indifférence qu'elle reçoit le sanglant présent qui lui est fait. Belle d'une beauté placide et honnête, elle est en quelque sorte étrangère au sujet du tableau. Si elle se tourne vers la gauche, c'est pour mieux se montrer à nous, ce n'est pas pour se détourner de la tête de saint Jean[3]. Ses traits, fins et purs, ne ressentent aucune émotion poignante, ne trahissent ni sensualité ni cruauté. Pas le moindre désordre non plus dans son ajustement. Ses cheveux d'un blond roux, correctement arrangés en bandeaux, s'enroulent harmonieusement à la hauteur des tempes et se répandent en ondes jusque sur les épaules. Charmante de jeunesse et de grâce, elle porte sur elle et en elle une séduction qui appartient en propre à Luini. On y cherche en vain quelque chose de la jeune bacchante qui, après avoir ensorcelé Hérode, lui demanda « dans un plat la tête de saint Jean-Baptiste ». S'il y a des dessous féroces dans cette fine créature, ils se cachent sous des dehors singulièrement trompeurs. Tout est chaste en elle. Le vêtement même

1. (241, c. V.; 232, c. T.; 1355, c. S.)

2. « En ce temps-là Hérode le tétrarque entendit ce qu'on publiait de Jésus. Et il dit a ses serviteurs : Cet homme est Jean-Baptiste; il est ressuscité des morts, et c'est sa vertu qui opère en lui. » (Matt. xiv, 1. 2.)

3. La figure de Salomé est vue à mi-corps. La tête est de trois quarts à gauche, tandis que le corps est de face.

LUINI

(?...-VIVAIT ENCORE EN 1530)

SALOMÉ RECEVANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE



est modeste. Le haut de la poitrine à peine est découvert, et les bras, jusqu'aux poignets, sont enveloppés par les manches... Bien autrement troublante et conforme au drame évangélique eût été cette figure androgyne dont Léonard avait fait tour à tour un jeune Bacchus et un jeune saint Jean! Quelle Hérodiade ou quelle Salomé elle aurait fournie! Devant la Salomé de Luini, on est en sécurité. Devant la Salomé de Léonard, on se fût senti véritablement en danger... Quoique insuffisamment comprises, la femme incestueuse d'Hérode Antipas et la courtisane précoce qui fut la fille de cette femme étaient des sujets de prédilection dans l'école de Léonard. Luini, particulièrement, se complaisait à les peindre. Ces clairs-obscurs au milieu desquels sont noyés les contours, ces clartés qui continuent d'être lumineuses en pénétrant dans la profondeur des ombres accumulées, cette lumière, dont Léonard et ses meilleurs élèves se montraient, dit Lomazzo, « aussi avares que si c'eût été une pierre précieuse », tout cela formait autour de ces étranges figures un mirage enchanté. Avec Luini, il faut s'en tenir à la surface de ce mirage et ne pas chercher dans les profondeurs.

N'est-ce pas cette Salomé elle-même qu'on revoit dans la Vierge d'une ravissante petite *Sainte Famille* du même maître que possède aussi le Musée du Louvre[1]? Il faut regarder ce tableau et se pénétrer du charme qui s'en dégage... L'Enfant Jésus, debout sur une plinthe de marbre, entoure de son bras gauche le cou de sa mère. Celle-ci, d'une de ses mains soutient son fils, et de l'autre porte un livre qui vient de se fermer. Elle lisait, mais ses yeux se sont fixés sur l'Enfant, et un trait de lumière a traversé son âme; elle a vu le Verbe, et la vérité qu'elle cherchait dans l'Écriture lui est apparue vivante et parlante. Saint Joseph, placé derrière la Vierge, prend part à cette contemplation. Rien de plus naïvement et de plus clairement rendu que cette sorte de *Fiat lux*, et rien de plus manifeste que la ressemblance de la fille de sainte Anne avec la fille d'Hérodiade. La tête est la même de part et d'autre, et les cheveux, mêmement arrangés, sont de même couleur aussi. Il n'est pas jusqu'au costume qui ne se retrouve ici et là presque identique. — Luini, cependant, ne s'en tient pas, pour ses Madones, à ce type uniformément répété. Témoin cet autre tableau du Musée du

1. 240, c. V.; 230, c. T.; 1353, c. S. Ce tableau se trouve placé dans la première travée de la grande galerie.

Louvre, où la Vierge, assistée par les anges et par le petit saint Jean, contemple le *Sommeil de Jésus*[1]. La finesse et la délicatesse des traits, l'expression un peu hautaine de la physionomie, qui marquaient tout à l'heure d'un caractère si particulier la Vierge et la Salomé, font place ici à quelque chose de large et d'épanoui, de moins personnel et de moins séduisant peut-être, mais de plus maternel et de plus touchant. Même en reproduisant ses modèles préférés, Luini savait en varier le sentiment et en rajeunir l'expression. Ses émotions sont à lui, rien qu'à lui. Si ses Vierges rappellent les Vierges de Léonard, ce n'est ni par la ressemblance physique ni par les analogies morales ; c'est seulement par la lumière qui les pénètre, par les ombres qui les enveloppent, par la suavité des harmonies qui chantent autour d'elles.

Notre Musée a cette rare fortune de montrer Luini comme *freschiste* en même temps que comme peintre de chevalet, et de permettre ainsi de le juger sous le plus grand de ses aspects. On voit alors que les ombres dont il est si prodigue dans ses tableaux font place à des clartés partout répandues. Sous cette pleine lumière, on est frappé de ce qu'il y a d'heureux et d'inattendu dans ses inventions pittoresques... Voyez le saint Joseph dans les fresques de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages*[2]. Ce n'est plus le vieillard caduc et courbé sur son bâton, que la tradition avait consacré ; c'est l'époux jeune et beau, dans la main duquel la Vierge a pu, sans rien abandonner de sa pudeur, poser sa main avec amour. Relégué d'ordinaire parmi les accessoires de la peinture religieuse, il prend, sous le pinceau de Luini, une importance considérable, et va même, à force de grâce et de séduction, jusqu'à s'emparer du principal rôle[3]. Regardez-le dans les fresques de notre Musée. Que de jeunesse et que de beauté dans cette figure ! Quelle douceur de physionomie ! Que de finesse dans l'expression ! Comme les traits s'encadrent avec harmonie dans la barbe d'or soigneusement taillée !

1. (341, c. V.; 230, c. T.; 1354, c. S.)

2. (236 et 237, c. T.; 1359 et 1360, c. S.) — Ces deux charmantes fresques ainsi que le *Christ* (238, c. T.; 1361, c. S.), ont été achetées en 1867 à la vente du duc Antonio Litta Visconti Arese, à Milan. — Les *Forges de Vulcain* (233, c. T.; 1356, c. S.), et les *Deux enfants sous une treille* (234 et 235, c. T.; 1357 et 1358, c. S.) viennent de la villa Pelucci, près de Monza.

3. Le saint Joseph du tableau de notre *Sainte Famille* est également jeune ; mais, relégué dans l'ombre, on le remarque moins.

Cette manière de comprendre l'époux de la Vierge est-elle bien orthodoxe? Je ne sais. Si l'usage a établi une jurisprudence à cet égard, les Évangélistes ne se prononcent pas. Ce qui est certain, c'est que cette figure de saint Joseph, ainsi florissante de jeunesse, est de premier rang dans l'œuvre de Luini.

La Renaissance milanaise n'a plus rien à nous montrer dans le *Salon carré,* et n'a rien laissé non plus dans les alentours qui soit digne de prendre place dans ce sanctuaire. Avant de quitter la Lombardie, cependant, jetons un simple coup d'œil sur les quelques tableaux qui, dans notre Musée, nous rappellent encore cet admirable pays. — *Les quatre Docteurs de l'Église,* par Pier Francesco Sacchi de Pavie, sont datés de 1516[1]. Les leçons de Léonard faisaient loi depuis longtemps déjà dans toute la Lombardie, ce qui n'empêche pas le tableau de Sacchi de faire songer encore à Andrea Mantegna. Sacchi fait partie de ce groupe d'artistes lombards, qui, fidèles aux vieux maîtres, ne cessa de protester par son austérité contre la grâce mondaine de la nouvelle école. Les *Docteurs* sont l'œuvre d'un *quattrocentista* qui n'a pas renié sa foi primitive. — Tout opposée est la *Sainte Famille* de Marco da Uggione, où il est impossible de méconnaître l'influence du Vinci. Hélas! ce n'est plus là qu'une empreinte affadie[2]. La docilité de ce suivant de Léonard fait presque regretter l'entêtement de Sacchi. Le grand charmeur n'était plus là, et les imitateurs, dans leur maniérisme, ne faisaient plus guère que de grimaçants pastiches. Marco d'Uggione, très à l'aise encore dans la grande peinture, semble gêné surtout dans les petits tableaux. Sa main devient alors minutieuse, sans être suffisamment délicate. Assez sûre d'elle-même encore dans les fresques de Santa-Maria-della-Pace, à Milan[3], elle est hési-

1. 371, c. V.; 354, c. T.; 1488, c. S

2. 430, c. V.; 259, c. T.; 1382, c. S. — L'Enfant Jésus, assis à terre, tient un oiseau dont veut se saisir le petit saint Jean. La Vierge, saint Joseph, sainte Élisabeth et saint Zacharie sont agenouillés autour des deux enfants. Comme fond, l'étable de Bethléem, et plus loin la campagne, où les anges apparaissent aux bergers. — Marco da Oggione ou Uggione doit son nom au village d'Oggione, près de Milan, où il naquit vers 1460. Il mourut en 1530. Classé parmi les meilleurs copistes de Léonard, il fit plusieurs répétitions de la Cène du couvent des Grâces.

3. L'église de Santa-Maria-della-Pace a été supprimée en 1805. Vasari et Lanzi regardaient le *Crucifiement* peint par Marco d'Oggione dans le réfectoire du couvent de cette église comme une des belles œuvres de la Renaissance milanaise. Ces fresques de la Pace, qui existaient encore

tante et presque lourde dans notre *Sainte Famille.* — C'est de Léonard également que relève Lorenzo de Pavie. La *Famille de la Vierge*, que possède le Musée du Louvre, ne laisse pas de doute à cet égard[1]. Dans ces seize figures qui se pressent les unes contre les autres, sans hiérarchie et sans ordre, on retrouve les restes d'un charme souverain. Mais que de confusion, et que d'impuissance dans cette confusion! Ne pouvant donner à ses personnages la place et le caractère qui leur convenaient, Lorenzo a écrit leurs noms sur des banderoles suspendues au-dessus de leurs têtes. Voilà un procédé par trop primitif pour un tableau du seizième siècle. — Quant au *Saint Paul* de Gaudenzio Ferrari, il est daté de 1543 et nous transporte dans un autre monde que celui où la peinture milanaise nous a fait vivre jusqu'ici[2]. L'Apôtre, assis devant une table, pose la main droite sur un livre ouvert devant lui. On aperçoit par la fenêtre la ville de Damas et la conversion miraculeuse du saint. Voilà une figure correcte, déclamatoire et vide d'émotion. Gaudenzio avait d'abord fréquenté à Milan l'Académie fondée par Léonard de Vinci, puis il était entré dans l'école de Pérugin, où il avait connu Raphaël, qu'il avait suivi à Florence d'abord et à Rome ensuite[3]. Il était revenu dans le Milanais en 1510, et avait peint les fresques de la chapelle de Sainte-Marguerite à Varallo en 1513. Rappelé par Raphaël à Rome en 1516, il avait pris part à l'exécution des fresques de la Farnésine. Après la mort du Sanzio, il s'était attaché pendant quelque temps à la fortune de Jules Romain et de Perino del Vaga. Il était enfin revenu à son point de départ, s'était fixé à Varallo en 1524, avait groupé autour de lui des élèves et était devenu chef d'école à son tour. Ce n'est donc plus ni le disciple de Léonard ni le condisciple de Raphaël qui peint en 1543 le *Saint*

à la fin du dix-huitième siècle, ont été détruites. On en a recueilli quelque précieux fragments que l'on voit au Musée Brera.

1. Au milieu d'un paysage, la Vierge est assise, tenant l'Enfant Jesus sur ses genoux. Saint Joseph est à ses côtés. Derrière elle est sainte Anne accompagnée de ses trois époux Joachim, Cléophas et Salomé. A sa droite, sont Marie, fille de Cléophas, et ses trois fils, Thadée, Jacques le Mineur et Joseph le Juste. A sa gauche, se trouvent Marie, fille de Salomé, Zébédée son époux, et leurs deux fils, Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste. Ce tableau, qui était dans l'église des Récollets, à Savone, est signé et daté : LAVRENTIVS. PAPIEN. FECIT. MDXIII. Il a été transporté sur toile.

2. (190, c. V.; 177, c. T.; 1285. c. S.) — Ce tableau est signé *Gaudentius* et daté 1543. Quoique Piémontais, Gaudentius est Milanais par son éducation, par le caractère de ses œuvres, et c'est avec raison que Vasari l'appelle Gaudentius Milanese.

3. Gaudenzio Ferrari, né en 1484, était à un an près de l'âge de Raphael. Il mourut en 1550.

Paul du Musée du Louvre, c'est le maître depuis longtemps acclamé d'une nouvelle école milanaise, où l'on préconisait à la fois l'esprit de Raphaël et celui de Léonard. Gaudenzio Ferrari fait à Milan, dès 1525, ce que feront les Carrache à Bologne cinquante ans plus tard. Or, on sait la fin de tous les éclectismes. Les qualités maîtresses et souvent exclusives les unes des autres que l'on tente de concilier entre elles, se transforment en qualités moyennes, pour lesquelles s'engouent des époques de taille moyenne aussi[1]. Le *Saint Paul* de Gaudenzio est fait à l'image d'un temps où la décadence battait déjà son plein. Bernardino Lanini, Lomazzo, Figino, etc., rivaliseront de zèle pour imiter de pareils tableaux, jusqu'au jour où les Procaccini, interprètes d'un irrémédiable abaissement, couvriront le Milanais de la médiocrité de leurs œuvres.

Dans le *Voyage* que nous faisons *autour du Salon carré au Musée du Louvre,* Milan et le Milanais semblent à peine entrevus et se présentent à nous, cependant, avec d'insondables perspectives. C'est que Léonard de Vinci, quoique Florentin, reste Milanais presque tout entier. Grâce à lui, cette terre lombarde féconde et plantureuse, ce *fons aquarum* de la Péninsule, s'éclaire du plus mystérieux des jours. Si Florence ne peut être dépossédée de Léonard, Milan a sur lui des titres qui priment tous les autres. Léonard de Vinci est Toscan par droit de naissance, Lombard par droit d'adoption. Il a eu peu de prise sur l'art florentin, il a fait l'art milanais à son image. Il s'est transfiguré lui-même à Milan sous l'influence du milieu[2]. Il y est arrivé Florentin vers 1482, il en est reparti Milanais en 1500. Ce grand apôtre a prêché presque dans le désert à Florence, il a converti tout un peuple à Milan. C'est à Milan qu'il a édifié le temple d'une religion nouvelle, à laquelle il a donné son nom. C'est à Milan qu'il a consacré le grand effort de sa vie. C'est à Milan qu'il a composé ses *Traités*. C'est à Milan qu'il a créé l'enseignement dont tous les Milanais ont vécu.

1. Gaudenzio Ferrari fut d'une prodigieuse fécondité. On peut en juger par les tableaux et surtout par les fresques qu'il peignit à Varallo, à Vercelli, à Novare, à Saronno, à Canobbio, à Côme, à Milan, à Turin, à Rome, etc.

2. Le marquis d'Adda a même démontré que les anciens peintres milanais n'avaient pas été sans influence sur Léonard.

C'est à Milan qu'il a été véritablement créateur. C'est à Milan, enfin, qu'il a été compris et aimé[1]. Voilà ce qui se voit en pleine lumière dans le *Salon carré* du Louvre. La *Sainte Anne* et la *Joconde*, quoique peintes à Florence, gardent un accent milanais très marqué. La filiation qui rattache à ces deux chefs-d'œuvre la *Vierge au Coussin vert* et la *Salomé* est évidente. Andrea Solario et Bernardino Luini démontrent que le plus grand des Florentins a été pour le Milanais le plus grand des maîtres.

1. Il est regrettable de ne pas voir au Louvre Cesare da Sesto et Salaino, qui contribuèrent grandement à rattacher la peinture milanaise à la peinture même de Léonard. On voudrait y rencontrer également Antonio Bazzi (*Sodoma*). On verrait à quel point ce Milanais, si bien acclimaté à Sienne et à Rome, s'était soumis à Milan, d'abord, à l'influence du Vinci.

PARME

Parme n'a pas été une de ces scènes retentissantes, comme Rome, Florence, Naples, Milan, où se sont joués les grands drames du principat italien du quinzième et du seizième siècle[1]. Dans l'histoire de la Renaissance, cependant, Parme apparaît avec des clartés particulières que partout ailleurs on chercherait en vain. Grâce à Corrège, c'est à Parme que le soleil couchant de cette grande époque a jeté ses plus beaux feux, et l'on est admirablement placé dans le *Salon carré* du Louvre pour jouir de ce merveilleux spectacle. Par la date de sa naissance, Corrège appartient au quinzième siècle; par le caractère de son œuvre, nul n'est plus éloigné que lui des *quattrocentisti*. Il est le plus moderne et le plus enivrant des peintres

1. Parme, que Charlemagne prit aux Lombards pour l'attribuer au Saint-Siège, avait secoué le joug ecclésiastique durant la lutte des papes contre les empereurs, et s'était donnée successivement à Jean de Bohème, aux Rossi, aux della Scala, aux Correggio et à la maison d'Este, à laquelle elle était restée fidèle durant cent soixante-sept ans, de 1344 à 1511. Jules II avait alors obtenu du Congrès de Mantoue la restitution du duché de Parme à l'Église. Après Marignan (1515), François Ier l'avait annexé au Milanais. En 1530, Charles-Quint, pour la troisième fois, l'avait donné à l'État apostolique. En 1545, enfin, Paul III en avait fait un fief pour son fils naturel, Pierre-Louis Farnèse. Après l'extinction de la branche masculine des Farnèse en 1731, Élisabeth Farnèse, femme du roi d'Espagne Philippe V, fit donner Parme à son fils don Carlos. Celui-ci étant devenu roi des Deux-Siciles, Parme et Plaisance furent incorporées à l'Autriche (3 octobre 1735). Le traité de Madrid (21 mars 1801) fit du duché de Parme un département français, le département du Taro. Parme fut ensuite donnée par Napoléon à sa sœur Pauline. En 1814, ce fut Marie-Louise qui devint duchesse de Parme. Après Marie-Louise, Charles-Louis, puis son fils Charles III (marié en 1845 à Louise-Marie-Thérèse de Bourbon, fille du duc de Berry et sœur du comte de Chambord) prirent possession du duché de Parme, qui fit retour au royaume d'Italie à la suite des victoires de la France sur l'Autriche en 1859.

de la Renaissance. Nous allons en juger en regardant les deux tableaux qui sont au premier rang des chefs-d'œuvre dans notre Tribune nationale, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* et le *Sommeil d'Antiope*.

LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE[1]. — La sainte, radieuse de jeunesse, reçoit l'anneau nuptial des mains de l'Enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge. Saint Sébastien, brillant de jeunesse aussi, sert de témoin à cette union mystique. On aperçoit au loin, dans un fond de paysage, le martyre des deux saints... Chaque ombre, dans ce tableau, est comme illuminée par le reflet de la couleur voisine. Grâce à des modulations de couleurs d'une incroyable délicatesse, grâce à des effets de lumière et de clair-obscur merveilleusement entendus, ces quatre figures prennent un charme indicible. Ravies dans un même contentement, confondues dans un même sourire, elles sont ensemble comme des harmonies qui se fondent... Vasari restait ébloui à la vue de cet ouvrage « divin », de « ces têtes d'expression si belle, qu'elles semblent faites dans le paradis », *arie di teste tanto belle che paiono fatte in paradiso*. « Il est impossible, ajoute-t-il, de voir de plus beaux cheveux, de plus belles mains, un coloris plus naturel et plus charmant...[2] » En effet, dans ce tableau, les cheveux, les mains, la couleur, tout ce qui parle aux sens est enchanteur. Faut-il maintenir le mot *divin?* Sans doute. Il y a tant de manières de l'entendre! Tant de voies diverses sont ouvertes à l'âme pour remonter de la créature au Créateur! Pour appartenir au paradis, ces figures sont peut-être d'une mondanité un peu mignarde; mais leur séduction est irrésistible, et aucune coquetterie ne s'y mêle. L'idée religieuse y est vue à travers un prisme, qui ne laisse passer que des rayons de bonheur. N'oublions pas qu'il est ici question d'un hymen, d'un hymen idéal, et qu'un air de fête ne messied pas à cette peinture... Rappelons-nous qu'il était, et qu'il est encore d'usage dans les mariages en Italie d'adresser aux fiancés des *ricordi di nozze*

1. (27), c. V.; 19, c. T.; 1117 c. S.)
2. C'est dans la vie de Girolamo da Carpi que Vasari parle de ce tableau : « ... Un quadro, che è cosa divina, nel quale è una Nostra Donna che ha un putto in collo, il quale sposa santa Catarina, un san Bastiano... con arie di teste tanto belle, che paiono fatte in paradiso; ne è possibile vedere più bei capegli nè le più belle mani, o altro colorito più vago e naturale. » (t. VI, p. 470.)

CORRÈGE

(1494-1534)

MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE



des souvenirs de noces, dans lesquels on met, non pas plus ou moins d'or, mais plus ou moins d'esprit et de talent, quand on en a. Le savant donne le nom des époux à l'une de ses découvertes, l'érudit leur consacre un de ses mémoires, le poète les plus séduisants de ses vers, l'artiste une de ses œuvres de prédilection. Et l'on a le bon goût d'attacher à ces sortes de présents plus de valeur qu'à tous les autres. Le *Mariage de sainte Catherine* fut un don de ce genre. On peut donc y mettre même du génie... Corrège peignit ce tableau en 1519, à l'occasion du mariage d'une de ses sœurs, qui s'appelait Catherine, et il y prodigua toutes les séductions de la jeunesse, avec tous les sourires de l'espérance. Quel *ricordo di nozze!* C'est la vision de l'amour, — disons d'un amour divin, — qui surgit d'une lumière d'or, et dont on ne peut détacher ni ses yeux ni son cœur. De tels tableaux ne se décrivent pas, et ils se raisonnent encore moins. On les sent, on en est ravi, et l'on s'abandonne au charme sans demander pourquoi... Au commencement du seizième siècle, la nouveauté d'un pareil tableau était dans la grâce particulière qui en émane, *grazia Correggiana*. Avant Corrège, on ne l'avait pas connue; après lui, on ne l'a jamais retrouvée[1].

D'où venait ce peintre encore inconnu, à qui l'art faisait de semblables révélations? D'une ville obscure de la Lombardie, dont le nom serait presque ignoré s'il n'était devenu le nom même de cet incomparable maître. Aucun artiste ne relève plus de lui-même que celui-là. Il n'a guère appris

1. Au temps de Vasari, ce chef-d'œuvre était à Modène en la possession de Grillenzoni, grand ami du Corrège. Il appartint ensuite à la comtesse Santa Fiora. Puis il passa à Rome, où on le voyait en 1614 chez le cardinal Sforza, — une note marginale du Vasari de la bibliothèque Corsini nous en donne l'assurance, — et en 1650 chez le cardinal Barberini. Celui-ci l'apporta en France pour le donner à Mazarin, et, après la mort du cardinal, il entra dans la galerie de Louis XIV... Dans l'inventaire de Mazarin, il figure pour une somme de 15,000 livres. Peut être, avant d'entrer dans la galerie royale de France, fit-il partie pendant quelques années du cabinet du comte de Brienne, car, dans l'inventaire de ce cabinet, rédigé en latin en 1662, on trouve un *Mariage de sainte Catherine*, par Corrège. La galerie de Charles Ier possédait une copie ancienne de cette peinture. Elle se retrouve dans l'inventaire de Jacques II, sous le nº 171, et se voit maintenant chez le duc de Buckingham. Corrège se plut à revenir à plusieurs reprises sur le même sujet, témoin le délicieux petit tableau du Musée de Naples... Voici comment Bailly, dans l'*Inventaire* de 1709-1710, décrit le *Mariage de sainte Catherine* : « Un tableau représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus, qui présente un anneau à sainte Catherine dite l'*Epousaliste*, et sur le fond un saint Étienne tenant des flèches. Figures comme nature. Ayant trois pieds deux pouces en carré. Orné de sa bordure dorée. » (Versailles, petite galerie du Roy.)

des autres, ou plutôt il a vite oublié ce qu'il en avait appris, pour ne plus rien tirer que de sa propre substance. Son charme voluptueux est un don de nature qui n'appartient qu'à lui. De son vivant, aucun bruit ne se fit autour de son nom. Il vécut sans gloire, dans sa province, où rien ne vint le distraire de ce qui chantait en lui. C'était un timide. Arioste, qui vint à Correggio en 1531, n'a pas écrit un seul vers en son honneur; et Bembo, qui passa la plus grande partie de sa vie dans l'Italie du Nord, Bembo, si prodigue de louanges, ne lui a pas consacré le moindre sonnet[1]. Sa vie, qui fut courte, est entourée de légendes et encombrée d'obscurités[2]. On lui a fait tour à tour une réclame de la richesse et une auréole de la pauvreté. Le vrai, sans doute, est qu'il ne fut ni riche ni pauvre. Le récit de Vasari, qui montre Corrège succombant sous le poids de la misère, est une fable. Aucun peintre n'a moins ménagé ses moyens, n'a plus prodigué les couleurs précieuses, — l'outremer, les laques, les verts aux tonalités éclatantes, — n'a moins regardé au prix pour le choix et pour la préparation de ses toiles et de ses panneaux. Il ne comptait ni avec l'argent ni avec le temps qu'il donnait à sa peinture. La beauté de son œuvre le préoccupait seule. Pour en user ainsi vis-à-vis de son art, il faut non seulement le vouloir, mais aussi le pouvoir. Quoique appartenant à une famille de marchands, sa vocation de peintre ne fut pas contrariée. Son père s'appelait Pellegrino Allegri, sa mère Bernardina Piazzola degli Aromani, et il se nommait Antonio. Il naquit en 1494, dans la petite ville de Correggio, dont il garda le nom[3]. Quant à ses maîtres, on ne les connaît pas. On le suppose élève de Francesco Bianchi, et cela n'est pas invraisemblable, bien qu'à la

1. Bembo, cependant, était l'ami de Veronica Gambara, la protectrice de Corrège. Il faut croire qu'une grande lumière se fit soudain autour de Corrège dès qu'il fut mort, car, au temps de Vasari (nous l'avons vu), on l'admirait comme un peintre divin.

2. Vasari, sur Corrège, est très incomplet. Scanelli, l'Orlandi, Raphaël Mengs, Ratti, Tiraboschi, Affo, Pungileoni, Lanzi, etc., malgré leurs savantes recherches, n'ont guère levé aucun des doutes qui planent et qui planeront toujours sans doute sur la vie de cet artiste.

3. La ville de Correggio est voisine de Reggio. En 1494, elle avait son autonomie, mais elle devint bientôt dépendante de Parme. En dernier lieu, elle appartenait au duché de Modène. — Pungileoni (*Memorie storiche di Antonio Allegri*) a tiré de deux pièces authentiques conservées à Correggio la preuve qu'Antonio Allegri naquit entre le 1er février et le 14 octobre 1494. Dans les archives de la ville, les actes de baptême ne remontent pas au delà de 1496.

mort de ce peintre il n'eût encore que seize ans[1]. Entre les premiers ouvrages d'Antonio Allegri et la *Vierge glorieuse* attribuée à Francesco de' Bianchi dans la Salle des sept mètres[2] la parenté ne paraît pas douteuse. Mais cette attribution est très contestée. On ne connaît guère qu'un tableau authentique de Francesco Bianchi, c'est l'*Annonciation* du musée de Modène[3], qui n'a rien de commun avec notre *Vierge glorieuse*. Celle-ci appartient à l'école de Ferrare, cela n'est pas douteux, et c'est à cette école que Corrège se rattache par sa première éducation. Regardez cette Vierge : dans la limpidité de la couleur, dans les tons délicats et nacrés qui revêtent les figures, dans la douceur de la Vierge et du *Bambino*, dans le ravissement joyeux des anges, dans ce je ne sais quoi d'ouvert et d'heureux qui éclaire les deux saints, dans ces horizons sur lesquels un ciel lumineux répand les enchantements de sa joie tranquille, dans toutes ces reliques d'un vieux monde, ne retrouvez-vous pas le germe d'une grâce particulière dont Corrège s'était d'abord imprégné, pour la transformer bientôt à l'image du monde nouveau dont son génie allait avoir les radieuses visions? Voilà de ces affinités lointaines qui relient aux maîtres d'autrefois les génies les plus modernes et en apparence les plus indépendants... Les œuvres d'Andrea Mantegna ont eu leur part aussi dans l'éducation du Corrège. Oui, l'austère Mantegna a été, par ses exemples, un des maîtres du tendre Corrège. Tant que Corrège se cherche, il regarde avec attention du côté de Mantegna. En 1514, il n'est âgé que de vingt ans et il peint, pour les Frères mineurs de Correggio, la *Vierge de saint François*. Voyez ce tableau, — il est au musée de Dresde, — vous

1. On pense aussi qu'il reçut ses premières leçons de Lorenzo Allegri, son oncle, et d'Antonio Bartolotti, qui exerçaient tous deux la peinture à Correggio.

2. 80. c. V.; 70. c. T.; 1167, c. S. — La Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. A gauche est saint Benoît en habits abbatiaux, et à droite saint Quentin en costume de guerrier. Deux anges, assis au pied du trône, jouent de la viole et de la mandoline. Des bas-reliefs, figurés en grisaille et représentant la *Tentation* et la *Fuite en Égypte*, décorent le soubassement du trône. Pour fond, une galerie ouverte, soutenue par des pilastres décorés d'arabesques, et un paysage dont les plans successifs s'éloignent jusqu'à l'horizon formé de montagnes... On croit que Francesco de' Bianchi, ou del Bianchi Ferraro, surnommé le *Frari*, était né à Ferrare en 1447. Voir la chronique autographe de Lancilotti.

3. Un document publié en 1864 par M. Cavazzoni a restitué à Fr. Bianchi cette *Annonciation* attribuée jusque-là à Francesco Francia. — Voir sur Francesco de' Bianchi, le travail publié par M. Adolphe Venturi dans la *Rassegna Emiliana* du mois de juillet 1888.

y trouverez Corrège prenant possession déjà de sa manière de voir, mais sans rompre encore les liens qui le rattachaient à la tradition du quinzième siècle[1]. Cette peinture, par sa franchise et par sa limpidité, par ce qu'elle montre d'ouvert et d'heureux dans les physionomies, rappelle d'abord certaines peintures ferraraises et notamment le tableau inscrit dans nos catalogues sous le nom de Francesco Bianchi. Elle fait songer ensuite à Mantegna. Entre la *Vierge de saint François* et la *Vierge de la Victoire* que nous possédons au Louvre, n'y a-t-il pas certains traits d'analogie? N'est-ce pas à Mantegna que Corrège a emprunté le mouvement de sa Madone? La tête de la Vierge, qui se penche avec une si affectueuse protection vers Louis de Gonzague, ne s'incline-t-elle pas dans une intention semblable vers saint François d'Assise, et la main droite, qui se pose en raccourci au-dessus du donateur en signe de suprême protection, ne se place-t-elle pas de la même manière au-dessus du patriarche des pauvres? Mais, tout en s'inspirant du peintre padouan, Corrège tend vers un style plus large, plus souple, plus moelleux, plus séduisant. Le sentiment de la beauté lui constitue surtout, dès ses premiers ouvrages, une supériorité sur son modèle, si tant est que le mot de supériorité soit de mise quand il s'agit de comparer à Mantegna un peintre, quelque grand qu'il soit[2]... Ce que l'art a gagné alors du côté de la grâce et de la douceur, ne l'a-t-il pas perdu du côté de la force? La peinture n'a-t-elle pas acheté bien cher les mollesses capiteuses qu'elle a dues au pinceau du Corrège, en les payant de ce qu'il y avait d'austère et de robuste sous la main de Mantegna? Questions oiseuses auxquelles chacun répond selon son tempérament. Il y a là d'ailleurs, dans la suite des choses, un enchaînement nécessaire. L'excessive rigueur du quinzième siècle devait avoir pour contre-coup l'excessif relâchement du seizième. Ce relâchement n'est qu'à son début dans l'œuvre d'Antonio Allegri. Nourri du pain des forts, Corrège a été fort de sa propre force quand il a eu la pleine possession de ses moyens et la claire vision

1. Tiraboschi a donné des preuves concluantes en faveur de la date de 1514 à laquelle il faut rapporter ce tableau.

2. En constatant l'influence de Mantegna sur les débuts de Corrège, on a eu raison. En exagérant cette influence, on a eu tort. N'a-t-on pas été jusqu'à dire que Mantegna fut au Corrège ce que Pérugin fut à Raphaël? (Voir l'*Histoire des peintres de toutes les écoles. Corrège*, p. 5.) Rien n'est moins vrai. Mantegna, d'ailleurs, ne put rien sur Corrège par son enseignement personnel, car Corrège avait douze ans à la mort de Mantegna en 1506.

de son but. S'il a puisé d'abord aux sources primitives, il les a touchées du rameau d'or, et l'âcreté qu'elles gardaient encore a fait place soudain à quelque chose d'exquis et de presque enivrant.

En 1519, le *Mariage de sainte Catherine* montre Corrège presque dans son plein. Il n'a cependant que vingt-cinq ans. Raphaël avait le même âge quand il arrivait à Rome pour y peindre la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*. C'est que la mort attendait Raphaël à trente-sept ans, Corrège à quarante[1], et, comme dit le poète,

Que lorsqu'on meurt si jeune on est aimé des dieux.

... En présence de la sainte Catherine du Musée du Louvre, je ne puis me défendre de songer à cette sainte Marie-Madeleine qui, dans la *Vierge de saint Jérôme*, répand à profusion, comme un parfum, toutes les beautés épanouies de la femme sur les pieds du *Bambino*. Le tableau où se trouve cette inimitable figure fut peint en 1523 pour Briseide Colla, veuve d'Orazio Bergonzi[2]. Il est au musée de Parme, et suffit à lui seul pour faire de ce musée un des grands sanctuaires de l'art. Saint Jérôme, assisté d'un archange, présente sa Bible à l'Enfant Jésus. Celui-ci, tout en accueillant de la main droite le livre du saint docteur, entoure affectueusement de son bras gauche la tête de Marie-Madeleine, qui s'incline avec un bonheur indicible pour caresser de sa joue et baiser de ses lèvres le pied de l'Enfant divin... Dans le domaine de la peinture, voilà les présages d'un art nouveau, et, dans le domaine de l'âme, voilà l'annonce d'une ferveur nouvelle. Les Vierges et les saintes d'Antonio Allegri, épanouies en de tendres sourires, se montrent comme des précurseurs dans l'histoire de la dévotion catholique. Les âmes allaient être attirées vers une sensibilité, on pourrait dire vers une sensualité religieuse à laquelle Corrège, par une divination

1. Corrège mourut dans sa ville natale, à Correggio, surmené par le travail, le 5 mars 1534. Il fut enterré dans l'église des Franciscains, pour laquelle il avait peint, vingt ans auparavant, la première de ses Vierges, la *Vierge de saint François*.

2. Commencé en 1523, ce tableau ne fut livré qu'en 1526. Il avait été commandé par Briseide Colla pour sa propre chapelle dans l'église Saint Antoine, à Parme. Corrège avait achevé déjà les fresques de la coupole de Saint Jean et travaillait à celles du Dôme de Parme. Au siècle dernier, la *Vierge de saint Jérôme* faillit devenir la propriété du roi de Portugal. Pour éviter que Parme ne fût découronnée de ce trésor, la galerie ducale s'en empara.

mystérieuse dont sans doute il n'avait pas conscience, donnait déjà sa forme la plus exquise.

Pour comprendre la mondanité des Vierges et des saintes du Corrège, il faut se pénétrer de l'atmosphère dans laquelle on vivait en Italie de 1515 à 1530... Antonio Allegri, un an avant de peindre le *Mariage de sainte Catherine*, c'est-à-dire en 1518, avait été appelé à Parme par l'abbesse des Bénédictines de Saint-Paul, Jeanne de Plaisance. Donna Giovanna était de haute noblesse, jeune, belle, soigneuse de sa beauté, en quête de ce qui pouvait en rehausser l'éclat, et tenait salon dans le cloître, ce qui ne l'empêchait pas d'être dévote à sa manière. Elle chargea Corrège de décorer son parloir de fresques inspirées de l'antique et lui recommanda, pour le choix des sujets, de s'entendre avec l'Orselini, qui avait sa sœur dans ce couvent. Corrège se mit tout de suite à l'œuvre, et l'on vit bientôt l'aimable abbesse, métamorphosée en Diane chasseresse, apparaître triomphante sur un char traîné par des biches au milieu d'un Olympe peuplé par les Amours. On peut admirer encore aujourd'hui les enchantements de cette décoration[1]. Si je rappelle ici quelque chose de ce paganisme amolli qui envahissait le cloître et gagnait jusqu'au sanctuaire, c'est qu'il donne la clef de bien des choses. Il explique en partie le charme langoureux des figures religieuses du Corrège, et montre avec les plus voyantes clartés le désordre sous lequel l'Église romaine menaçait ruine. Notez que les Bénédictines de Parme n'étaient pas une exception. Dans la plupart des couvents on aurait pu signaler l'équivalent de semblables écarts. Seulement les abbesses n'avaient pas partout... ou plutôt elles n'avaient nulle part ailleurs qu'à Parme un Corrège à la disposition de leurs fantaisies, qui prenaient corps souvent sous des formes beaucoup moins idéales... Cela nous scandalise aujourd'hui, mais ne scandalisait nullement les Italiens des premières années du seizième siècle. Pour eux, l'antiquité expliquait tout, pourvoyait à tout, dominait tout. Elle était le culte du beau, presque une religion, ou plutôt elle faisait partie de la religion. Après avoir triomphé de la routine scolastique, elle s'était retrouvée partout chez elle dans ce pays qui avait été le sien. Les femmes elles-mêmes en étaient possédées, et l'on voit, par l'exemple

1. Les fresques du Corrège au couvent de Saint-Paul, oubliées et presque perdues pendant plus de deux siècles, furent retrouvées et pour ainsi dire découvertes à la fin du dix-huitième siècle, en 1774, par le P. Affò. Voir *Ragionamenti sopra una stanza dipinta...*

de donna Giovanna, jusqu'où leur permettait d'aller la tolérance religieuse de l'époque. Il fallut en Espagne une sainte Thérèse pour affranchir le Carmel de ces mondanités coupables. Il aurait fallu en Italie bien des âmes à la hauteur de cette grande âme, bien des courages à la hauteur de ce grand courage, pour opérer une réformation semblable. Nul n'y songeait au temps du Corrège.

Luther vint à Rome en 1510. Il passa sans transition des obscurités de son cloître saxon à la pleine lumière de la Renaissance italienne, et n'en put supporter les clartés. Cette union de deux mondes et de deux génies, l'antique et le moderne, ce libre développement de la culture humaine dans une doctrine religieuse immuable, cette admirable synthèse que Raphaël, alors, était en train d'immortaliser dans les fresques du Vatican, le laissèrent indifférent. Aucun génie ne trouva grâce devant lui. Il ne vit que les scandales, se répandit en injures contre les humanités et en invectives contre les humanistes, dénonça la *Nouvelle Babylone,* et, pour supprimer l'abus, résolut la perte de l'institution. L'acte de révolte est de 1517. Afin de se défendre contre la Réforme, le catholicisme dut forger des armes spécialement trempées en vue de l'attaque. En présence des aspérités dont les dissidents hérissaient les voies du salut, l'Église romaine couvrit de fleurs les difficultés de la route, et demanda aux arts des séductions nouvelles en faveur de la foi. Antonio Allegri par avance, sans le vouloir et sans le savoir, les lui avait fournies. Durant vingt ans, de 1514 à 1534, ses peintures religieuses projettent sur l'avenir des lumières qui en font prévoir les aspects. Elles appartiennent encore par le style à la grande Renaissance, et relèvent déjà d'un autre âge par le sentiment qui en émane. En même temps que les dévotions aimables et les roses mystiques allaient se substituer aux dogmes durs, la sentimentalité dans l'art allait prendre de plus en plus la place du sentiment abstrait et grandiose. Saint Ignace de Loyola et sainte Thérèse sont des contemporains du Corrège. En 1534, l'année même où mourut Antonio Allegri, Ignace de Loyola, Xavier Raymond et Lainez fondaient la Compagnie de Jésus. Thérèse de Cepeda n'avait encore que dix-neuf ans, et n'entrevoyait le Carmel qu'au milieu des juvéniles ardeurs qui se combattaient en elle[1]... Ces concordances sont utiles à noter. Elles dé-

1. Thérèse de Cepeda naquit à Avila le 28 mars 1515. Son père, Alfonso Sanchez de Cepeda, était bon gentilhomme, et sa mère, Beatrice d'Ahumada, était de famille noble aussi.

montrent un état général de l'esprit, qui domine, à un moment donné, toute une civilisation et marque d'un signe particulier tous les arts... Saint Ignace impose à ses milices la plus dure des disciplines, et leur commande en même temps toutes les concessions de nature à leur assurer la domination sur le monde. L'art des Jésuites, fertile en afféterie, sera une dérivation de l'art du Corrège. Sainte Thérèse de son côté, avec ses dégoûts de la dévotion facile, sa haine des couvents commodes et sa passion pour le plus pénible de tous les renoncements, épanchera son âme en formules amoureuses, que des milliers d'âmes, blessées d'un amour semblable, rediront avec pâmoison. Ces âmes tendres, Corrège ne semble-t-il pas les avoir pressenties? Les peintures religieuses d'Antonio Allegri, malgré ce qu'elles ont de robuste, ne contiennent-elles pas en germe les dégénérescences pittoresques des époques suivantes? En enveloppant à la fois l'âme et les sens d'une volupté particulière, elles font regretter les œuvres pures qui les ont précédées et prévoir les œuvres affadies qui vont les suivre.

La *Sainte Catherine* du Musée du Louvre et la *Sainte Marie-Madeleine* du musée de Parme sont blessées déjà de « cette divine maladie d'amour » qui empêchait la réformatrice des Carmélites de supporter la vie. Les désirs enflammés qu'elles ressentent sont du même ordre, et elles peuvent dire aussi, dans leur ravissement : « Je vis sans vivre en moi, et j'espère une vie si haute que je meure de ne mourir pas... O Sauveur! de quoi soutiendrez-vous votre amante dont le cœur languit après vous?... » C'est Bossuet qui fait ainsi parler sainte Thérèse[1]. L'éloquence de Bossuet et l'art du Corrège ne se rencontrent-ils pas dans l'expression d'un sentiment religieux du même ordre? Ou plutôt l'âme de Bossuet, l'âme de sainte Thérèse et l'âme du Corrège ne semblent-elles pas ici se confondre dans une même âme?... Rappelez-vous la *Sainte Thérèse* du Bernin dans l'église Sainte-Marie-de-la-Victoire, à Rome[2]. Cette statue célèbre, dont la sensualité paraît scandalisante aujourd'hui, est contemporaine de Bossuet. Les âmes pieuses du dix-septième siècle se pâmaient devant elle, comme leurs sœurs du dix-septième s'étaient attendries devant les saintes du Corrège. C'est, à

1. Bossuet. *Panégyrique de sainte Thérèse.*

2. Sainte Thérèse mourut en 1582 et fut canonisée trente-neuf ans après sa mort, en 1621, sous le pontificat de Grégoire XV. La statue du Bernin fut exécutée un an après la canonisation, aux frais du cardinal Frédéric Cornaro.

un siècle de distance, la même manière de concevoir l'extase, ou plutôt la volupté de l'amour divin. La *Sainte Catherine* et la *Sainte Madeleine* du Corrège se tiennent au sommet de la pente, au bas de laquelle est la *Sainte Thérèse* du Bernin. Il y a cependant un abîme entre Corrège et Bernin, c'est celui qui sépare le génie du talent.

Voyons maintenant le *Sommeil d'Antiope*.

Le sommeil d'Antiope. — Le *Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie* nous a montré le Corrège des mystiques tendresses; l'*Antiope* va nous faire connaître le Corrège des mythologiques amours.

Comme tout homme de la Renaissance, Antonio Allegri avait en lui ce fonds de paganisme qui était une force ou une faiblesse, selon qu'on en faisait usage ou abus. D'après Pungileoni, il aurait été introduit fort jeune dans le monde classique par des humanistes de marque : Battista Marastoni de Modène, Giovanni Berni de Pienza et Giambattista Lombardi de Correggio. Ne cherchez jamais cependant, dans les œuvres où il s'inspire de la Fable, la tenue des véritables antiques; il ne saurait vous la donner. Rien n'est plus pénétré que ses peintures mythologiques de cette grâce maniérée par laquelle, dès le premier quart du seizième siècle, il fait prévoir le dix-huitième. Corrège n'est classique que d'intention. Il n'a rien de commun avec le passé. C'est un monde nouveau qu'il porte en lui, et il n'est jamais plus moderne que lorsqu'il cherche à se rapprocher de l'antiquité. Témoin ses tableaux mythologiques les plus fameux : la *Léda*, la *Danaé*, l'*Io*, l'*Antiope*... La fable d'Antiope lui a fourni le sujet d'un de ses plus merveilleux tableaux.

Antiope appartenait par alliance à la lignée de Cadmus, où Jupiter trouva les plus agréables passe-temps : Europe lui donna Minos, Éaque et Rhadamante; Sémélé, Bacchus; Antiope, Zéthus et Amphion. C'est ainsi que le maître des dieux, dans ses métamorphoses à travers le monde, laissait après lui toute une traînée de demi-dieux... Voici le tableau du Corrège.

C'est l'heure où Pan se repose, et où les forêts se taisent pour le laisser dormir. Antiope s'abandonne au sommeil dans le silence des bois. Elle est couchée à l'ombre des grands arbres, sur une draperie bleue dont elle s'était enveloppée. L'Amour, qui veillait sur elle, s'est également en-

dormi, cédant au poids du jour. Jupiter survient alors, métamorphosé en Satyre, soulève le vêtement qui couvrait la fille de Nyctéus[1] et nous permet de la contempler avec lui.

Nulle part Antonio Allegri ne fait mieux sentir sa grâce personnelle que dans ce tableau. D'un sujet scabreux, il n'a rien voulu céler, se fiant à la magie de son art pour en voiler les crudités. Antiope est couchée sur un tertre incliné, qui redresse le corps et force la tête à se renverser pour trouver un point d'appui sur le bras droit, rejeté en arrière. Afin de contrebalancer l'effort de ce mouvement en hauteur de l'un des bras, l'autre bras, dont la main tient l'arc de Cupidon, s'abandonne mollement en sens inverse. Ainsi conçue, toute cette figure est vivante et reposée, pleine d'une douce langueur dans sa saine beauté. La tête et le bras droit sont presque de profil, la poitrine et la main gauche presque de face, le bas du torse est de trois quarts, et les jambes repliées forment un angle presque droit avec les lignes supérieures. Voilà une description qui paraît annoncer quelque chose de bien contourné. Rien de plus naturel, cependant, rien de mieux trouvé, rien qui semble moins cherché. Entre ces lignes onduleuses, partout rompues et nulle part contrariées, la pondération est juste et l'accord parfait. Toutes les délicatesses de la femme sont rendues avec une franchise qui éloigne la moindre idée de provocation malsaine. On pourrait souhaiter un dessin plus châtié, plus de pureté dans le choix des formes; mais le génie peut à la rigueur se passer d'orthographe, quoique ce ne soit pas l'orthographe qui paralyse le génie[2]. Ce que Corrège tenait surtout à éviter, c'était la sécheresse, les lignes droites et les angles vifs qu'elles forment en s'entre-croisant. Il recherchait les ondulations, la suavité, l'harmonie, et faisait en leur faveur bon marché quelquefois de la grammaire. La lumière, d'ailleurs, et le clair-obscur — une lumière et un clair-obscur dont Corrège a été l'inventeur et dont il a emporté le secret — enveloppent ces imperfections d'un mirage enchanté. La science des raccourcis constitue, en outre, à cette figure d'Antiope une rare originalité, et cette science est ici d'autant plus grande qu'elle se dissimule davantage. Toutes les formes lui

1. Antiope était la fille de Nyctéus, allié à la maison de Cadmus. Europe était sœur de Cadmus, dont Sémélé était fille... C'est surtout Apollodore (liv. II) qui nous a conservé l'histoire de Cadmus.

2. On a longuement discuté au sujet du dessin du Corrège. Algarotti en a dénoncé les incorrections. Raphaël Mengs les a niées. Elles existent, cela est incontestable.

sont assujetties, et elle ne leur impose rien d'excessif. Quoique vue de bas en haut, Antiope paraît horizontalement posée. Mais ce qu'il y a en elle d'incomparable lui vient de la couleur. « Comme coloriste, dit très justement Lomazzo, Corrège n'est pas seulement rare, il est unique[1]. » Ses couleurs, sous une apparence calme, ont un éclat et une poésie que nulle part ailleurs on ne trouve. Aucun peintre n'a plus habilement distribué les masses des clairs et des ombres, aucun n'a plus délicieusement modelé dans les demi-teintes ces nudités radieuses, vivantes d'une vie large sous la transparence satinée de la peau. Cette Antiope entièrement nue, couchée sur la draperie bleue qui lui sert de lit[2] et sous le dôme de verdure qui lui tient lieu de ciel, paraît peinte de la tête aux pieds d'un seul ton. Cependant, plus on la regarde, plus elle s'anime d'une foule de demi-teintes, plus elle prend le relief de la nature et les apparences de la vie. On croirait même que, douée d'une puissance mystérieuse, elle fait provision de lumière et devient à son tour un foyer rayonnant de clarté. A la tombée du jour, quand les ombres du soir descendent dans ce vaste *Salon carré* et que les chefs-d'œuvre qui l'environnent s'éteignent tour à tour, elle demeure lumineuse, et pour un moment encore défie les obscurités de la nuit. Pline signale dans Apelle quelque chose de semblable. Ce qui a fait dire à Diderot, en parlant du Corrège : « C'est un peintre digne d'Athènes. Apelle l'aurait appelé son fils. » Diderot s'est trompé. Corrège a pu se rapprocher d'Apelle par la manière dont il a éclairé certaines de ses figures mythologiques, sans que ses tableaux aient pour cela rien de véritablement classique. Aucun des grands peintres de la Renaissance italienne n'est moins Athénien que lui. Apelle, certainement, l'aurait renié pour son fils. Corrège est un moderne, on ne saurait trop le répéter. Il est lui-même toujours. Cela suffit à sa gloire.

A côté d'Antiope est l'Amour... l'Amour, un des enchantements des peintures mythologiques du Corrège... l'Amour, dont Corrège s'est servi dans ses tableaux comme Anacréon s'en servait dans ses vers... l'Amour, ici cou-

1. Jules Romain soutenait que le coloris du Corrège était le meilleur de tous, et, quand le duc de Mantoue voulut offrir un tableau à Charles-Quint, il n'hésita pas à conseiller de choisir un tableau d'Antonio Allegri.

2. Les draperies du Corrège ont un genre spécial d'agrément. Corrège, dans ses draperies ne cherche pas le pli, mais la masse.

ché dans une pose analogue et opposée à celle d'Antiope... l'Amour qui complète et pondère, dans l'abandon de son sommeil, ce qu'il y a d'abandonné dans le sommeil de la femme aimée du maître des dieux [1]... Quant à Jupiter métamorphosé en Satyre, il se cache au fond du tableau [2]... Il faudrait décrire aussi ce paysage calme et silencieux, lumineux jusque dans ses obscurités, clair jusque dans ses profondeurs, appliqué pour ainsi dire à mettre en valeur et chacune à sa place les figures dont il est le complément nécessaire. Sans les ombrages qu'il procure et sans les lumières qu'il projette, ces figures perdraient presque leur raison d'être. Grâce au jour particulier dont il les enveloppe, leur nudité n'a rien de choquant; grâce aux clartés dont il les pare, elles apparaissent comme dans une apothéose[3].

Tel est ce tableau, admirable dans son ensemble, admirable dans chacune de ses parties. Rarement Corrège a été plus prodigue de douceurs ineffables et de délicatesses infinies. La lumière, avec lui, prend quelque chose de radieux. Ses chairs ont un éclat et une transparence qui font croire à la réalité même, et qui n'en sont cependant qu'une des infinies transfigurations. Comment a-t-il produit de semblables merveilles, et que n'a-t-on pas dit sur sa manière de peindre? On a cherché, exploré, fouillé, analysé ses tableaux, et son procédé a été soi-disant retrouvé. A-t-on pour cela refait, même de

1. L'Amour est couché de profil à gauche, tandis qu'Antiope est tournée vers la droite. Sa tête repose sur son bras gauche; la tête d'Antiope repose sur le bras droit, etc. Les ondulations du corps de Cupidon répondent donc en sens inverse aux ondulations du corps d'Antiope. Le flambeau de l'Amour est renversé, brûlant encore, aux pieds d'Antiope.

2. Il est de profil à droite. Le bras droit, dont la main soulève la draperie, est tendu en avant. Le bras gauche est ramené contre la poitrine, la main gauche soutenant la draperie qui cache le milieu de cette figure bachique.

3. Il en est du tableau d'*Antiope* comme de celui de *Sainte Catherine*, on peut le suivre depuis son apparition jusqu'à nos jours. Peint pour le duc de Mantoue Frédéric II, il passa de la galerie ducale dans la galerie royale de Charles Ier. Après la mort du roi d'Angleterre, il fut acheté par le banquier Jabach, revendu par lui à Mazarin, et cédé par les héritiers du cardinal à Louis XIV... Charles Ier avait acheté, moyennant 80,000 livres (2 millions de francs), toute la galerie du duc de Mantoue. L'*Antiope* était alors désignée sous le nom de *Vénus endormie*. Jabach la paya 1,000 livres (25,000 francs). Dans la galerie Mazarin, elle était cataloguée : *Une Vénus couchée dans un paysage, un petit Cupidon dormant auprès d'elle, au naturel*. Félibien y voyait aussi une *Vénus qui dort*. Du temps de Bailly, on y reconnaissait Antiope. Voici ce que porte l'inventaire de 1709 : « Un tableau représentant Antiope endormie, accompagnée d'un Amour, et Jupiter transformé en Satyre. Figures grandes comme nature. Ayant de hauteur cinq pieds neuf pouces sur trois pieds neuf pouces de large. Dans sa bordure dorée. » (Versailles. Cabinet des tableaux.) — D'Argenville et Lépicié ont maintenu à ce tableau son vrai nom d'*Antiope*.

loin, ses chefs-d'œuvre? Nullement. Le secret de sa grâce n'est que dans son génie. Depuis trois cent cinquante-quatre ans ce génie a fait retour à l'éternité, jamais on ne l'a revu ; jamais, jamais plus on ne le verra[1].

Corrège est à lui seul toute l'école de Parme. Avant lui, il n'y en a pas ; après lui, il n'y en a plus. Il ne laisse derrière lui que des copistes ou des imitateurs : Francesco Capelli, Antonio Bernieri, Daniello del Par, Antonio Bruno, maestro Torelli, Francesco-Maria Rondani, Michelangelo Anselmi, Bartolomeo Schedone[2], Bernardo Gatti[3], etc. Selon l'heureuse expression de Vasari, Francesco Mazzola lui-même est sa créature[4]. Cette créature, cependant, tout en gardant l'empreinte

1. Dans la riche collection de dessins du Corrège que possède le Musée du Louvre, se trouvent deux véritables tableaux peints à la gouache sur toile, qui sont de premier ordre. Ce sont deux allégories, dont l'une représente le *Vice* et l'autre la *Vertu*. Voir n[os] 17 et 18 de la *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures*, etc., du Musée du Louvre, par M. Frédéric Reiset, première partie, *écoles d'Italie* 1866). — Le *Vice* apparaît sous les traits d'un homme barbu et couché sous un arbre, auquel il est lié. Trois femmes nues l'entourent : la Volupté le charme des sons de sa flûte ; l'Habitude serre les liens qui l'enchaînent : le Remords, les mains pleines de vipères, s'apprête à le dévorer. Un jeune Satyre, symbole de l'ivresse, complète le tableau... Voici la description de Bailly : « Un tableau représentant l'Énigme de la Flatterie, sous la figure d'un homme entouré de plusieurs femmes qui lui font divers maux. Figures de demi-nature, ayant de hauteur quatre pieds quatre pouces, sur deux pieds sept pouces et demi de large. Peint à *gouaste*, avec des glaces dessus, dans une bordure dorée. » — La *Vertu*, le corps ceint d'une cuirasse, tient le casque et la lance et est assise au milieu du tableau. La Victoire la couronne. On voit près d'elle une femme qui porte les emblèmes de la prudence et de la modération, et une autre femme assise qui personnifie la Science. Trois femmes ailées, représentant la Poésie, la Renommée et la Vérité, remplissent le ciel éclatant de lumière... Bailly décrit ainsi ce second dessin : « Un tableau représentant l'Énigme des Vertus sous la figure de plusieurs femmes, assises sur des nuages, tenant des trophées et des couronnes. Figures de demi-nature, ayant de hauteur quatre pieds quatre pouces sur deux pieds sept pouces et demi de large. Peint à *gouaste*, avec des glaces dessus, dans une bordure dorée. » — Ces deux belles peintures, faites sans doute aussi pour le duc de Mantoue, passèrent vers 1626 dans la galerie de Charles I[er]. Jabach les acheta 1,000 livres (25,000 francs) et les revendit à Mazarin, dont les héritiers les cédèrent à Louis XIV. Elles suivirent donc, étape par étape, les destinées du *Sommeil d'Antiope*.

2. Voir au Louvre, de Schedone, la *Sainte Famille* et les deux *Mise au tombeau*. (397, 398, 399, c. V. ; 385, 386, 387, c. T. ; 1520, 1521, 1522, c. S.)

3. Surnommé le Sojaro, parce que son père était ouvrier en soie.

4. Girolamo-Francesco-Maria Mazzola — Vasari écrit Mazzuoli — naquit à Parme le 11 janvier 1503. Il se fit appeler Francesco, pour qu'on ne le confondît pas avec son cousin Girolamo Mazzola. Lomazzo l'appelle : *il Mazzolino ;* mais alors on peut le confondre avec le Ferrarais Lodovico Mazzolino, élève de Lorenzo Costa. Francesco Mazzola avait été élève de ses oncles, Michele et Pier Ilario Mazzola, mais ce fut seulement en voyant peindre Corrège qu'il sentit naître sa vocation de peintre. Il vint à Rome en 1523, pour y étudier Raphaël et Michel-Ange, et travailla sous la direction de Jules Romain. Chassé de Rome en 1527, il se retira à Bologne, où il fit nombre de dessins destinés

de son créateur, a sa physionomie propre. Francesco Mazzola a dérobé au maître quelque chose de sa grâce, en outrant ce qu'elle avait de précieux et de maniéré, en amoindrissant ce qu'elle avait de robuste et de grandiose. Les figures du Corrège étaient belles, celles de Mazzola ne sont que jolies. Quoiqu'elles manquent de simplicité, elles sont de race encore. Leur longueur exagérée, ainsi que le goût particulier des draperies qui les enveloppent, leur constituent une sorte d'originalité. Aucun tableau de Mazzola ne nous est apparu dans notre *Voyage autour du Salon carré*, et ce que nous voyons de ce peintre dans la Galerie du Louvre est insuffisant[1]. Pour le bien connaître, c'est à Parme qu'il faut aller; c'est surtout d'après les fresques de l'église de la Steccata qu'on doit le juger[2]. Francesco Mazzola a trouvé moyen d'être séduisant, même après Corrège; mais, sans Corrège, il n'existerait pas. Comme il naquit à Parme, les Parmesans l'ont très justement nommé *il Parmigianino* (le petit Parmesan), par opposition à Antonio Allegri qui, quoique né à Correggio, reste le maître par excellence de Parme. C'est grâce à Corrège, en effet, et grâce à Corrège tout seul, que Parme compte parmi les grands centres de la Renaissance italienne.

à être gravés. Il grava lui-même à l'eau-forte. En 1530, il revint à Parme, où il exécuta de nombreux travaux, parmi lesquels les peintures de l'église de la *Steccata*. Jeté en prison à la requête des religieux de cette église, il s'enfuit à Casalmaggiore, et y mourut dans un état complet de dénûment en 1540. Les fables débitées sur son compte et enregistrées par Vasari ont été répétées par le Père Affo. Imitateur du Corrège, il eut à son tour des imitateurs, en tête desquels on place Girolamo Mazzola, son cousin.

1. Francesco Mazzola n'est représenté au Louvre que par deux petites *Saintes Familles*. (262, 263, c. V.; 260, 261, c. T.; 1385, 1386 c. S.)

2. Ses œuvres sont d'ailleurs répandues dans toute l'Italie, à Rome, à Naples, à Florence, à Gênes, à Modène, ainsi que dans les principales galeries de l'Europe, parmi lesquelles la nôtre est une des moins favorisées.

BOLOGNE.

Avant de quitter pour d'autres cieux le beau ciel de l'Italie, arrêtons-nous encore à Bologne. C'est la dernière des étapes italiennes marquées sur notre itinéraire. Aucune étoile de première grandeur ne nous y attire. Entre une aurore incertaine et un déclin chargé d'obscurités, rien n'y brille de la belle lumière des beaux jours. Nous n'en ferons pas moins cette dernière station, où, faute de grands génies, nous rencontrerons encore de vrais talents. En présence des engouements et des dénigrements qui ont exalté et rabaissé tour à tour les peintres de cette école, nous apprendrons combien l'homme est inconstant dans ses goûts, fragile dans ses jugements. Peut-être, à repasser cette histoire, gagnerons-nous pour nous-même un peu d'humilité. Ce n'est pas ce qui nous manque le moins.

On entend communément, par école bolonaise, l'école des Carrache. Cette école — la dernière venue des écoles italiennes — n'est pas, cependant, à elle seule toute l'école bolonaise. L'art bolonais a la prétention de venir de très loin. Il inscrivait dans ses annales des noms de peintres [1] cent ans avant que l'art florentin inscrivît dans les siennes les noms de Cimabue et de Giotto; mais ceux-ci appartiennent à la Renaissance, tandis que ceux-là ne relèvent que du moyen âge. Les *trecentisti* bolonais ne sont eux-mêmes que des Grecs-Byzantins rebelles à l'esprit qui soufflait autour d'eux. Franco, disciple d'Oderigi, n'est encore, comme son maître, qu'un miniaturiste attardé dans les vieilles routines [2]; et ses élèves, Vitale delle Madonne et Simone il

1. Guido 1177. Ventura 1197. Ursone 1221.

2. On a fait de Franco et de son maître Oderigi, que Dante nomme « l'honneur de Gubbio

Crucifissaio, ne reproduisent dans leurs Madones et dans leurs Crucifix que les difformités des époques barbares. Vainement Giotto était venu à Bologne pour y porter les germes d'un art nouveau[1]. La semence, féconde dans le reste de la Péninsule, n'avait rien produit dans cette dure contrée. Les vieux Bolonais, obstinés dans leur ignorance, s'étaient tournés de préférence vers les pieuses afféteries de l'Ombrie primitive, sans en tirer du reste rien qui vaille. Pour s'affranchir des anciennes formules et pour aller à Giotto, Jacopo Avanzo avait été obligé de se dépayser. C'est à Padoue, dans le voisinage de l'Arena, qu'il était allé peindre les belles fresques du Santo et de la Mezzaratta[2]. Puis était venu le quinzième siècle, et cet âge fleuri de l'art italien demeurait encore pour les Bolonais rempli de broussailles et d'aridité. Alors que partout ailleurs tant de génies précurseurs s'épanouissaient comme le printemps d'une vie nouvelle, les peintres de Bologne restaient stationnaires au milieu de leurs égarements et de leurs incertitudes. Qu'est-ce que Lippo Dalmasio, avec ses insignifiantes Madones, sinon encore un fanatique de l'archaïsme religieux? Et que sont ses disciples, sinon des égarés qui continuent de fermer leurs yeux devant la nature[3]... La Renaissance, cependant, devait avoir son heure à Bologne; non pas une de ces heures fameuses, qui ont laissé d'impérissables souvenirs à Florence, à Rome, à Venise, à Milan et à Parme, mais un de ces moments heureux qui donnent l'espérance et presque l'illusion des grandes choses... Une simple note de rappel dans le *Salon carré* du Louvre va nous faire revivre au bon temps de cette Renaissance bolonaise.

des élèves de Cimabue. Il serait bien étonnant qu'ils eussent conservé toutes leurs minutieuses habitudes de miniaturistes, s'ils avaient été les disciples de l'homme qui était alors le plus illustre représentant de la grande peinture en Italie, *il miglior frescante di tutti*.

1. On conserva un de ses tableaux d'autel dans l'église Sant'Antonio, avec cette inscription : *Magister Joctus de Florentia*. Plusieurs des élèves de Giotto et de Taddeo Gaddi avaient également travaillé à Bologne.

2. Bologne réclame Jacope Avanzi comme un des siens. Il signait quelquefois ses tableaux *Jacobus Pauli*, et Lanzi n'est pas éloigné de lui attribuer une origine vénitienne. La *Notizia Morelliana* (p. 5) dit : « Jacopo Davanzo, Padouan ou Véronais, ou, comme d'autres le disant, Bolonais. » En fait, Jacopo Avanzi relève de Giotto, en quoi Florence surtout aurait des droits sur lui. Voir ce que nous avons dit de Jacopo Avanzi au tome I, p. 214 de notre ouvrage intitulé : *les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*.

3. Parmi les élèves de Lippo Dalmasio, Marco Zoppo semble sortir du rang; mais c'est à condition d'abandonner Bologne pour Padoue et Lippo pour Squarcione.

FRANCESCO RAIBOLINI FRANCIA.

La Crèche[1]. — Un tout petit tableau, représentant la *Crèche*, permet de prononcer le nom de Francia au milieu de cette grande réunion de chefs-d'œuvre... Sur une verte prairie l'Enfant Jésus est couché, entre la Vierge et saint Joseph à genoux de chaque côté. Deux anges, l'un également agenouillé, l'autre debout, mêlent les hommages du ciel aux adorations de la terre. Comme décor : l'étable à gauche et un escarpement de rochers à droite ; au fond, un horizon de collines couleur d'opale, d'où émergent des montagnes bleues, qui s'éclairent de la lumière d'un jour à son aurore... Ce que l'art bolonais avait gardé jusqu'alors d'archaïque et de rébarbatif fait place ici à une grâce faite de douceur et de beauté. Mais ne se dégage-t-il pas de cette minuscule peinture un parfum que nous avons respiré déjà? N'avons-nous pas vu à Pérouse et même à Venise des peintures imprégnées du même mysticisme, pénétrées du même charme? L'artiste qui a peint ce petit tableau n'est-il pas un imitateur du Pérugin ou plutôt de Lorenzo Costa? Ne fait-il pas songer aussi, quoique de moins près, à Jean Bellin?.. Tel est, en effet, Francesco Raibolini, qu'on a appelé et qui s'est appelé lui-même Francia, bien que Francia ne soit pas son nom, mais le nom de l'orfèvre chez lequel il avait fait son apprentissage.

Au milieu de la foule des peintres bolonais jusque-là prosternée devant les idoles, Francia se redresse pour regarder quelque chose du vrai Dieu. Il tire ses compatriotes de leur engourdissement séculaire et leur montre enfin des figures vivantes de la vie réelle, qui n'abandonnent rien pour cela de leur droit à la vie idéale. Francia avait quarante ans quand il se mit à peindre. Jusque-là, il s'était contenté d'être un très habile orfèvre et un graveur en médailles de premier ordre[2]. Né à Bologne en 1450, ce fut en 1490 qu'il fit ses deux

1. 306. c. T.; 1435. c. S. — Ce tableau, qui mesure $0^m,236$ de haut sur $0^m,138$ de large, n'a guère que la dimension d'une miniature.

2. Francia, comme médailleur, était estimé à l'égal du Milanais Caradosso. Tout en devenant peintre, il n'abandonna pas sa profession de médailleur. Il fournissait aussi des dessins pour la gravure et gravait lui-même de fort beaux nielles. Voir les deux *Paix* niellées que possède le Musée de Bologne.

premiers tableaux : l'un pour la chapelle des Felicini, dans l'église de la Miséricorde; l'autre pour la chapelle de Jean Bentivoglio, dans l'église San Jacopo. Il inscrivit au bas de ce dernier : *Franciscus Francia aurifex*. N'était-ce pas dire : « Regardez et voyez ce que fait un orfèvre. » Les Bolonais regardèrent et battirent des mains avec enthousiasme. Leur admiration même dépassa les bornes. Ils célébrèrent Francesco Raibolini comme « le premier homme de son siècle ». C'est ainsi que s'exprime Malvasia. Et Vasari nous dit que, de son temps, « on le considérait à Bologne comme un Dieu ». Mantegna, Jean Bellin, tous les quattrocentisti florentins, Pérugin, Raphaël lui-même furent relégués derrière lui. Francia, cependant, tout en faisant révolution dans sa ville natale, n'était nullement un créateur. Il n'introduisait rien de nouveau dans l'art. Ce que Pietro Vannucci, Lorenzo Costa et Jean Bellin avaient dit avant lui à Pérouse, à Ferrare et à Venise, il le redisait à Bologne avec l'accent affaibli d'un imitateur. Sans grande élévation dans l'esprit et sans grande autorité dans le style, pourvu de qualités acquises plutôt que de dons naturels, talent doux et paisible, calme et régulier, il prit une place honorable parmi les maîtres de son temps, mais ne seconda en rien le suprême effort de la Renaissance et ne put pénétrer dans le cycle des vrais grands artistes dont il fut le contemporain. N'y a-t-il pas quelque chose de négatif dans le charme de ses tableaux? Sous cette exécution lisse et monotone, châtiée mais non savante, ne cherche-t-on pas vainement l'inspiration? Ne sent-on pas, dans ces compositions presque immuables, un esprit réservé jusqu'à la froideur, prudent jusqu'à la timidité? Francia n'en marcha pas moins de succès en succès, presque de triomphe en triomphe. Il fut chef d'une nouvelle école, en ce sens qu'il eut raison de l'aridité des vieux maîtres et qu'il devint presque un législateur pour les jeunes peintres. Mais son enseignement, n'étant que de surface, disparut avec lui [1]. Francia eut d'ailleurs tous les bonheurs. Marc-Antoine fut son interprète, et Raphaël, qui fit le voyage de Bologne en 1506, le voulut avoir pour ami. Raphaël lui écrivait deux ans plus tard (1508), en le comparant à Pérugin et à Jean Bellin : « Je ne connais pas de plus belles Vierges que les vôtres, de mieux faites et de plus dévotement peintes. » L'éloge est bien gros... Francia, cependant, vit aussi des jours sombres. Il avait

1 Ce furent surtout les imitateurs de Raphaël et ceux de Michel-Ange qui se partagèrent sa succession.

été l'ami de Jean Bentivoglio, et il perdit en lui un puissant protecteur. Il est vrai qu'après le triomphe de Jules II à Bologne en 1512, on lui laissa la direction de la Zecca bolonaise, où l'on allait célébrer le vainqueur[1].

Ainsi, dès l'origine et jusqu'au plein de la Renaissance italienne la peinture à Bologne montre peu d'originalité. Alors que les peintres primitifs des autres écoles étaient entrés dans des voies nouvelles en gardant leur physionomie propre, les primitifs bolonais s'attardaient à la suite des miniaturistes du moyen âge, qui avaient eux-mêmes appris leur art des artistes grecs dégénérés. Sans le savoir, ils faisaient déjà de l'éclectisme. Ils se prennent ensuite de passion pour les pieuses afféteries de l'Ombrie primitive, sans ouvrir suffisamment les yeux aux clartés qu'étaient venus leur apporter Giotto et ses descendants. Ce sont toujours des réactionnaires endurcis, qui cherchent ici et là, en dehors d'eux-mêmes, les éléments de leur art. Vient enfin Francia, qui allume dans l'antique *Bononia* le flambeau de la vraie Renaissance; mais, comme ses devanciers, ce n'est pas de son propre génie qu'il fait jaillir la flamme. En s'inspirant à la fois de Pérugin, de Lorenzo Costa et de Jean Bellin, en cherchant à concilier les qualités de plusieurs maîtres pour en faire la substance de ses qualités propres, il obéit à la vocation de sa race. Il fait de l'éclectisme encore, sans le savoir. Il fait par instinct, à la fin du quinzième siècle et en pleine Renaissance, ce que ses descendants feront par calcul à la fin du seizième siècle et en pleine décadence. Francia est, d'ailleurs, très insuffisamment représenté dans notre galerie nationale. Le petit tableau qui s'est comme égaré dans le *Salon carré* n'est qu'un gracieux souvenir, et le *Christ en croix*, qui de l'église San Giobbe à Bologne a été porté au Louvre, n'est plus qu'un tableau fatigué et repeint, d'après lequel on ne peut bien juger du maître[2]. Si vous voulez connaître Francia, allez le voir dans les musées de Londres, de Berlin, de Dresde, de

1. La médaille de Jules II, qu'on lui avait attribuée, n'est pas de lui. — Francia mourut le 6 janvier 1517. Peu de mois auparavant Raphael avait envoyé à Bologne la *Sainte Cécile* peinte pour l'église San-Giovanni-in-Monte, et il l'avait adressée à Francia en le priant de « la retoucher s'il y trouvait quelque défaut ». Cette phrase, toute de courtoisie, peint le caractère de Raphael. Francia admira ce chef-d'œuvre, le fit mettre en place et mourut peu après. C'est sur cette coïncidence de dates que Vasari a bâti le récit d'après lequel Francia serait mort de stupéfaction et de découragement à la vue du tableau de Raphael. Ce récit, accrédité par les biographes, doit être relégué dans le domaine de la fable.

2. 318, c. V.; 307, c. T; 1436, c. S.

Munich et de Saint-Pétersbourg. Faites mieux encore; visitez, en Italie, les galeries de Rome, de Florence, de Milan, de Parme, de Ferrare, de Cesena, de Turin. Arrêtez-vous surtout à Bologne, dans l'oratoire de Sainte-Cécile, dans les églises de San-Giacomo-Maggiore et de San-Martino, dans la Pinacothèque enfin; vous verrez là Francia comme il doit être vu, et vous jugerez que, s'il ne convient pas de l'élever outre mesure, il ne faut pas non plus le rabaisser avec excès.

Je ne puis me décider à quitter la peinture bolonaise de la Renaissance, sans me transporter encore une fois — ce sera la dernière — au milieu des *quattrocentisti* de la *Salle des Sept Mètres,* pour y regarder Lorenzo Costa, qui cependant est un Ferrarais, mais un Ferrarais presque naturalisé Bolonais... Quand Francesco Raibolini se mit à peindre, ce fut Lorenzo Costa qui lui servit de maître. Puis ils travaillèrent ensemble; et finalement, dit-on, les rôles se trouvèrent intervertis[1]. Lorenzo Costa se serait rangé lui-même alors au nombre des élèves de Francia. Comme preuve, on cite l'inscription qui se trouve sur le portrait de Jean Bentivoglio : *L. Costa Franciæ discipulus.* Mais cette inscription n'a-t-elle pas été mise après coup? Lanzi le croit et nous le pensons aussi. Lorenzo Costa est doué d'une physionomie personnelle et d'un genre de naïveté qui est bien à lui. Dans ses premières œuvres, il a la sécheresse des maîtres primitifs; mais son talent ne tarde pas à s'assouplir, et il est en pleine possession de lui-même, en 1488, quand il peint la *Vierge des Bentivogli*[2]. Or, en ce temps-là Francia ne songeait pas à peindre... Lorenzo Costa, d'origine ferraraise, avait été appelé à Bologne par Jean Bentivoglio. De 1501 à 1507, il se partagea entre Bologne et Ferrare, faisant à Bologne et de beaucoup la meilleure part. Après la chute des Bentivogli, il se réfugia à Mantoue, fut comblé de faveurs par François Gonzague, et devint le naïf interprète de toutes les élégances et de tous les raffinements qui faisaient cortège à Isabelle d'Este. Cette princesse joignait la science à la grâce. Érasme l'avait rencontrée à Venise dans la boutique

1. C'est parmi les élèves étrangers de Francia qu'on a essayé de ranger Lorenzo Costa. Il était Ferrarais et avait été étudier à Florence sous Benozzo Gozzoli. C'est à Bologne surtout qu'il séjourna et qu'il fit ses principaux ouvrages. Bologne a donc des droits sur lui.

2. La grande Madone adorée par Jean Bentivoglio et par sa famille fut peinte *a tempera* pour l'église San-Giacomo-Maggiore, à Bologne.

d'Alde Manuce, et il était resté sous le charme. « Il y a en Italie, écrivait-il alors, beaucoup de dames de haute noblesse assez instruites pour tenir tête à n'importe quel savant. » Isabelle d'Este savait le grec, ce qui ne l'empêchait pas d'adorer Virgile et de vouloir lui élever une statue à Mantoue[1]. Elle était l'âme d'un monde dont Lorenzo Costa nous a laissé l'image.

Le tableau qui représente la *Cour d'Isabelle d'Este*[2] montre la vie élégante et intellectuelle d'une société éprise de galanterie, affolée d'érudition, avide d'épopées romanesques, chez laquelle l'*Orlando furioso* va faire son apparition, et qui connaît déjà par cœur *I reali di Francia*, *Buovo d'Antona*, *la Spagna*, *Regina Ancroja*, *Morgante maggiore*, *Mambriano* et *Orlando innamorato*. L'art du quinzième siècle, qui est celui de Lorenzo Costa, a cela de remarquable que les idées d'héroïsme et de chevalerie s'y mêlent sans cesse au retour vers l'antiquité. Les peintres se préoccupent à la fois de la Fable et des vieux contes venus d'Orient dès le huitième siècle. Les exploits de Roland et les travaux d'Hercule tiennent presque la même place dans l'imagination des peuples. Souvent le cycle légendaire des paladins de Charlemagne et la hiérarchie des dieux mythologiques se confondent dans un même cadre. De là le manque de simplicité, le défaut d'unité, la complication d'un grand nombre des tableaux de cette époque. De là aussi l'accent particulier du quinzième siècle, quand il veut parler la langue de l'antiquité. De là surtout cette sorte de dévotion pour la femme, même dans les interprétations les plus outrées de la Fable; de là ce culte de la chasteté, même dans les représentations les moins chastes[3]... *La Cour*

1. On trouve, dans la collection des dessins legués au Louvre par M. His de la Salle, le projet de cette statue dessiné par Andrea Mantegna.

2. 175, c. V.; 154, c. T.; 1261, S. — Ce tableau, signé L. COSTA F., a toute la saveur des œuvres primitives. Lorenzo Costa, quoique peignant au commencement du seizième siècle, est encore un *quattrocentista*.

3. Voici le tableau de Lorenzo Costa. Deux jeunes filles, au regard de vierge, sont assises sur le premier plan d'une prairie tout émaillée de fleurs : l'une couronne un taureau, emblème de force; l'autre entoure de ses bras un agneau, symbole d'innocence. A gauche, un guerrier vient de trancher la tête d'un dragon. A droite, une jeune femme, le torse nu, est debout tenant un arc et une flèche. Un peu plus loin, un Amour, que soutient une Muse, pose sur la tête d'Isabelle d'Este une couronne de lauriers. Autour de ce groupe principal, des philosophes, des poètes et des musiciens, pensent, écrivent, chantent, jouent du violon, du luth et du théorbe. Sur un plan secondaire,

d'Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue, peinte par Lorenzo Costa, apparaît comme un rêve de bonheur. Le parfum qu'on y respire est infiniment doux. Dans quel lieu charmant est-on transporté? On ne sait. L'imagination flotte indécise entre les jardins d'Académus et l'île enchantée de la fée Carandine. N'est-ce pas Mambriano et Roland qui luttent corps à corps au fond du tableau? Sur le premier plan à gauche, ce guerrier qui vient de trancher la tête du dragon légendaire, ne pourrait-on pas croire que c'est Roland lui-même, au moment où il vient de terrasser le diable qui l'avait accusé d'hérésie[1]? De l'autre côté, cette belle jeune femme demi-nue, au regard profond et fascinateur, ne fait-elle pas songer à la magicienne Fulvie convertie par Roland? Les deux jeunes filles assises sur le premier plan ne rappellent-elles à la fois les Muses, que l'aveugle de Ferrare[2] invoque au début de son poème, et les descriptions du Printemps sur lesquelles il revient sans cesse? Les philosophes, les poètes et les musiciens ici rassemblés, ne représentent-ils pas la Grèce platonicienne ressuscitée? Isabelle d'Este enfin, couronnée par l'Amour, ne ressemble-t-elle pas à s'y méprendre à la dame que célèbre Bojardo, en l'appelant la lumière de ses yeux et l'esprit de son cœur? Pour bien comprendre un pareil tableau, il faut se souvenir du poème de Pulci[3] et de celui de Bello; il faut relire surtout le neuvième chant du troisième livre de l'*Orlando innamorato*, où le poète, entraîné par les images voluptueuses de Bradamante et de Fleur d'Épine et se croyant au milieu d'une cour remplie de beautés angéliques et de cavaliers aimables, invoque l'Amour, « l'Amour qui inventa la poésie et la musique, l'Amour qui réunit par de douces chaînes les nations étrangères et les hommes dispersés, l'Amour sans lequel il n'y aurait ni société ni plaisir,... » l'invite à descendre dans ce lieu de délices et lui prédit que, s'il y vient une fois, il n'en voudra jamais sortir :

Se tu vien tra costor, io ti so dire
Che starai nosco, e non vorrai partire.

... Cette charmante peinture, où semblent revivre les élégances et les raffine-

des cavaliers combattent à outrance. Tout cela encadré de frais ombrages, avec l'horizon profond d'un lac et de montagnes dont le bleu se fond dans l'azur d'un ciel sans nuages.

1. Nous avons dit à la page 90 du présent volume pourquoi, dans cette figure, nous étions porté à reconnaître Balthazar Castiglione.

2. Francesco Bello, plus connu sous le nom de Francesco Cieco di Ferrara, auteur de *Mambriano*.

3. *Morgante maggiore*.

ments d'une des plus aimables cours de l'Italie renaissante, valait bien que nous nous détournassions de notre route pour la regarder un instant. Elle est loin d'être de premier ordre et sa place assurément n'est pas dans le *Salon carré* du Louvre, mais le parfum qui s'en dégage est exquis, et puisqu'il nous était permis de le respirer dans notre galerie même, il faisait bon de nous en pénétrer, avant de quitter une époque dont rien ne nous rendra les naïvetés enchanteresses[1]... Cela fait, hâtons-nous de rentrer dans notre itinéraire[2].

ANNIBAL CARRACHE.

La première école de Bologne n'a eu que bien peu de chose à nous montrer dans le *Salon carré*, la seconde va s'y présenter avec plus d'ostentation. L'instinct qui avait porté l'une à se chercher en dehors d'elle-même, portera l'autre à raisonner cet instinct et à l'ériger en système. Entre les

1. V. *Raphaël et l'antiquité*, par F. A. Gruyer, tome I, p. 216.

2. Nous le répétons, le quinzième siècle bolonais est mal représenté au Louvre. Que n'avons-nous au moins une note de rappel en faveur de Melozzo da Forli, que l'école bolonaise revendique à bon droit comme un des siens et qui fut de son temps un peintre sans rival : *totius Italiæ splendori Melocio de Forolivio pictori incomparabili*. L'Anonimo Moreliano : *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistanti in Padova, Cremona, Milano, etc., scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata ed illustrata da Jacopo Morelli*. Melozzo fut le peintre préféré de Sixte IV, qui était un délicat, et fut aussi un des protégés de Frédéric de Montefeltro. Il signait : *Melotius pictor papalis*, ou *Marco de' Melozzi de Forli*, ou *Marcus de Melotiis, Forliviensis*. Girolamo Reggiani lui a restitué son vrai nom : *Melozzo degli Ambrosi*. Il était né à Forli le 8 juin 1438. On l'a dit tour à tour élève d'Ansuino de Forli, de Baldassare Carrari (un gothique), de Pietro della Francesca et de Squarcione. Il fut l'ami de Giovanni Santi, qui a témoigné en sa faveur dans sa chronique rimée. Le cardinal Riario lui avait fait peindre l'*Ascension de Notre-Seigneur* au-dessus du maître-autel de l'église des Saints-Apôtres, à Rome. Le chevet de cette église ayant été démoli en 1711, on sauva ce qu'on put de cette fresque. Quatorze fragments purent être détachés du mur : le Christ, qui est au Quirinal ; les anges et les têtes d'apôtres, qui sont dans la sacristie de la basilique de Saint-Pierre. Quant à la fresque que l'on voit dans la galerie Vaticane représentant *Sixte IV donnant à Platina l'investiture de Préfet de la bibliothèque Vaticane*, elle avait été peinte sur le mur qui faisait face à la porte de l'ancienne bibliothèque du Vatican, aujourd'hui *la Floreria*, ou garde-robe du palais. On voit encore de Melozzo dans l'église del Carmine a Forli, une fresque représentant *Saint Antoine abbé, entre saint Jean Baptiste et saint Sébastien*, et une *Madone* a Matelica da Fabriano. — L'école de Ferrare, qui, par.

deux, d'ailleurs, il n'y a rien de commun : l'esprit diffère, et l'état politique auquel elles appartiennent est également distinct. L'histoire, en effet, a créé pour chacune d'elles une atmosphère spéciale. La Renaissance bolonaise, devant laquelle vient de nous conduire notre *Voyage autour du Salon carré*, est le décor harmonieux, quoique un peu effacé, d'une des tyrannies les plus turbulentes du quinzième siècle. La Felsina des Étrusques, tour à tour romaine, gauloise[1] et lombarde, comprise par Pépin et Charlemagne dans leur donation à l'Église, avait conquis son indépendance en 962, pour entrer d'abord dans le cycle des républiques italiennes, et pour prendre rang ensuite parmi les tyrannies qui du treizième au quinzième siècle s'étaient partagé la Péninsule. Nulle part la guerre civile n'avait été plus acharnée, plus continue, plus exterminatrice. Par nature, le peuple bolonais est violent; par tradition, il était guelfe. On voit les Geremei, les Lambertazzi, les Pepoli, s'y disputer le pouvoir. Quand un de ces tyrans se sent vaincu, il vend la ville à un tyran plus fort que lui. En 1350, ce sont les Pepoli qui vendent Bologne au duc de Milan, et, dix ans plus tard, ce sont les Visconti qui en trafiquent avec la papauté. Les Bentivogli la prennent au pape, et Jean Bentivoglio est renversé à son tour par Jules II. Bologne fait alors retour au Saint-Siège, et, de 1513 à 1860, sauf un interrègne de dix-neuf ans (1796-1815)[2], elle reste sous la domination de l'Église... *Libertas!* Telle est la fière et mensongère devise sous laquelle ce terrible peuple a essayé de tous les esclavages. Esclave des factions pendant le moyen âge, esclave des tyrans durant la Renaissance, esclave de la papauté dans les temps modernes, Bologne a été une terre d'élection pour tous les despotismes... A la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, les Bentivogli avaient été les grands protecteurs de la Renaissance bolonaise. A la fin du seizième siècle

droit de naissance, pourrait, à bon droit sans doute, réclamer Lorenzo Costa, n'est guère représentée au Louvre que par Dosso (185 et 185 bis, c. V.; 170, 171, c. T.; 1275, 1276, c. S.), Mazzolini (265, c. V.; 264, 265, c. T.: 1387, 1388, c. S.); Benvenuto Tisi (il Garofolo), (418, 419, 420, 421, 422, c. V.; 412, 413, 414, 415, 416, c. T.; 1550, 1551, 1552, 1553, 1554, c. S.).

1. L'ancienne Étrurie (Felsina) fut occupée par la tribu gauloise des Boii, d'où le nom de Bononia qui lui fut donné et qui lui resta. Elle devint colonie romaine en l'an 190 avant J.-C., fut prise par les Lombards, et reprise au huitième siècle par Charlemagne, qui la donna au pape.

2. Bologne fut prise par Augereau en 1796. Reprise par les Autrichiens en 1799, elle tomba de nouveau au pouvoir des Français après la bataille de Marengo. Les traités de 1815 la rendirent à la papauté. La France enfin la donna à l'Italie après la défaite de la papauté à Castelfidardo.

et au commencement du dix-septième, c'est à l'État ecclésiastique qu'appartient l'école des Carrache.

Un tableau d'Annibal Carrache, un du Guide, un de Lionello Spada, deux du Guerchin, voilà le bilan de l'école des Carrache dans le *Salon Carré*. Il manque un Dominicain, pour que les noms les plus importants de cette école soient inscrits dans notre Tribune nationale. Aucun de ces tableaux, pourtant, n'a qualité pour prendre place dans une réunion de chefs-d'œuvre. Leur seule raison d'être dans ce lieu consacré, c'est que le sanctuaire est démesurément grand et qu'il en a fallu combler les vides, à des hauteurs où des œuvres de premier ordre ne sauraient être mises. Il est vrai que, si l'on mesurait la valeur des maîtres à l'importance du rôle qu'ils ont joué dans le monde des arts, Annibal Carrache, Guide et Guerchin devraient être considérés à l'égal des grands. On les regarde à peine aujourd'hui. Cependant leur action a été considérable et longtemps prolongée, non seulement en Italie, mais aussi en dehors de la Péninsule. La peinture française du dix-septième siècle en dérive. Il n'est donc pas sans intérêt de voir quelques-unes de leurs œuvres.

A la fin du seizième siècle, la Renaissance italienne s'était voilée comme le soleil dans une éclipse. A Bologne, notamment, ses plus dignes représentants, les Melozzo, les Francia, les Lorenzo Costa, étaient depuis longtemps oubliés. A proprement parler, ils n'avaient pas fait école. Ce qu'ils avaient semé était resté à fleur de sol et avait été promptement dispersé. Là, comme dans le reste de la Péninsule, les imitateurs de Raphaël et de Michel-Ange avaient tout envahi. Tandis que Florence avait son Rosso, Bologne avait son Primatice. Représentants l'un et l'autre d'un art caduc et portant en eux, malgré tout leur talent, les germes d'un irrémédiable abaissement, ils avaient marché successivement à la conquête de la France et empoisonné chez nous les sources de l'inspiration[1]. A la fin du seizième siècle, l'inanité de leurs efforts était partout démontrée. L'Italie semblait avoir brûlé sa dernière car-

1. Un autre peintre de l'école de Bologne, Niccolò dell' Abate, vint en France avec Primatice pour y importer le goût italien. Niccolò dell' Abate, né à Valdelsa, était Milanais, mais avait appris son métier de peintre à Bologne, où il avait laissé de nombreux ouvrages. Bologne le réclame donc à juste titre comme un des siens. Elle réclame également Pellegrino Pellegrini, originaire de Modène, devenu Bolonais par adoption. Pellegrino tenta de faire en Espagne, sous Philippe II, ce que Primatice et Niccolò del Abbate avaient fait ensemble sous François I[er].

touche. Une famille de peintres bolonais eut alors cette singulière fortune de croire encore à la peinture, quand tout paraissait fini pour elle dans la Péninsule. Ces vaillants artistes espérèrent contre toute espérance. Ils tentèrent de ressusciter un art en qui s'était incarnée l'âme de la patrie, crurent à cette résurrection, y firent croire leurs contemporains et longtemps encore après eux la postérité. Nous voyons maintenant en eux des vaincus. Nos arrière-grands-pères y applaudissaient des vainqueurs. Savons-nous ce que nos arrière-petits-fils penseront de nos jugements?

Étant donné que, dans le domaine de la peinture, les grands maîtres du commencement du seizième siècle avaient dit tout ce qu'il y avait à dire, les Carrache posèrent en principe qu'en empruntant à chacun d'eux ce qu'il avait eu de meilleur, on composerait de tous ces emprunts un tout qui aurait chance d'être parfait. L'imitation d'un maître en particulier — ce maître fût-il Raphaël ou Michel-Ange — n'ayant rien produit que de faux, ils pensèrent que l'imitation de tous les maîtres à la fois donnerait quelque chose d'excellent. L'inventeur de ce système fut Louis Carrache. Bolonais de la décadence, il faisait avec volonté ce que les Bolonais de la Renaissance avaient fait par instinct[1]. Ses deux cousins, Augustin et Annibal emboitèrent le pas derrière lui. L'un joignait à un honnête talent d'artiste une remarquable culture d'esprit; l'autre ne voyait et ne savait rien en dehors de la peinture, vers laquelle l'avait entraîné une véritable vocation[2]. Les trois Carrache s'associèrent donc pour fonder une école, dans laquelle on se pro-

1. Louis Carrache naquit en 1555 et mourut en 1619. Fils du boucher Vincenzo Carracci, il fut élève successivement de Prospero Fontana à Bologne, de Tintoret à Venise et du Passignano à Florence. Il était long à s'assimiler les choses et à les comprendre. Aussi l'avait-on surnommé *le Bœuf*. Après avoir beaucoup voyagé, il revint à Bologne, où il s'associa à ses cousins Augustin et Annibal pour fonder une école. — Le cloître San-Michele-in-Bosco, à Bologne, renferme ses plus importants ouvrages : la légende de saint Benoît, qu'il a peinte avec l'aide de ses élèves. — Le Louvre possède de lui quatre tableaux.

2. Augustin et Annibal Carrache étaient fils d'un tailleur et avaient quitté l'aiguille pour prendre le pinceau. — Augustin, né à Bologne le 16 août 1557, mourut à Parme le 22 mars 1602. La *Communion de saint Jérôme*, que l'on voit à la galerie de Bologne et qui passe pour un chef-d'œuvre, donne une idée complète de ce peintre et des graves lacunes que présente son talent. Le Louvre ne possède aucun tableau d'Augustin Carrache. — Quant à Annibal, né en 1560, il avait seize ans quand il quitta son père. Son cousin Louis lui fournit les moyens de voyager. Il séjourna surtout à Parme et à Venise, se pénétra du Corrège et des grands Vénitiens, se lia avec Tintoret et Paul Véronèse. On peut voir de lui vingt-trois tableaux dans notre Galerie nationale.

posa de restaurer le culte des maîtres et de faire revivre leurs perfections. La maison des Carrache, que l'on montre encore à Bologne, devint une *Académie*. Ce fut d'abord l'*Accademia dei Desiderosi*, l'Académie de ceux qui *désirent* rentrer dans la bonne voie; ce fut ensuite l'*Accademia degl'Incamminati*, l'Académie de ceux qui marchent désormais dans la bonne voie; ce fut enfin tout simplement l'*Accademia dei Carracci*, l'Académie des Carrache. Louis Carrache dirigeait les études. Son talent comme peintre était contestable; mais le mérite de l'invention lui appartenait, et il avait d'ailleurs le privilège de l'âge. Augustin, remarquable par l'étendue de son intelligence et par la variété de son érudition, professait la philosophie de l'art, ce qu'on appellerait aujourd'hui l'esthétique; il enseignait en outre l'histoire, les lettres, la poésie, la mythologie. Annibal, exclusivement peintre, se chargeait du dessin et de la technique de la peinture. L'éclectisme des Carrache, étroitement compris, était vain, mais leurs œuvres pouvaient dans une certaine mesure servir encore la bonne cause. Les faibles d'esprit, les pauvres d'idées, n'en gardaient qu'une creuse rhétorique; les mieux doués, ceux qui avaient en eux une pensée féconde, y trouvaient les moyens de la bien rendre. Les Carrache ne furent pas d'ailleurs sans rencontrer de redoutables adversaires. Ils eurent contre eux la bande des idéalistes, conduite par Josépin, et celle des réalistes, commandée par Caravage. Ces deux factions, qui se combattaient avec acharnement, s'accordèrent un moment contre les Carrache. Or, s'il y avait à dire contre l'enseignement de ceux-ci, n'y avait-il rien à reprendre aux leçons de ceux-là? L'idéal de Josépin, dernier refuge des imitateurs de Michel-Ange, était-il autre chose qu'une plate banalité? Le réalisme du Caravage, en qui les violents mettaient leur espérance, ne promettait-il pas ce qu'il ne pouvait tenir? A bout d'arguments, on s'accablait d'invectives, et les querelles souvent se vidaient dans le sang. Josépin et Annibal Carrache se battirent ensemble. Caravage, qui avait été d'abord l'élève et l'ami de Louis et d'Augustin Carrache, les couvrit ensuite de son mépris, parce qu'il ne voyait pas en eux l'énergie brutale qui était en lui. En fin de compte, ce furent les Carrache qui couchèrent sur le champ de bataille. A Bologne, ils régnèrent en souverains. Leurs adversaires y étaient terrassés. Augustin Carrache en avait triomphé par sa dialectique, Annibal les avait achevés par ses caricatures. Ce qu'il y avait de faux dans l'idéalisme de Josépin était mis à nu; ce que contenait d'accommodements et de conventions le réalisme de Caravage était dévoilé. Les peintres vinrent en foule à l'*Accademia degl'In-*

camminati et y apprirent bien leur métier. Aucun enseignement ne communique les dons du ciel. Les Carrache, d'ailleurs, ne les avaient pas. A défaut de génie ils avaient le talent et se donnaient sans compter à leurs élèves. Pouvait-on souhaiter mieux à l'heure où l'on avait désespéré de tout?

La MISE AU TOMBEAU[1]. — En introduisant Annibal Carrache dans le *Salon carré* par l'intermédiaire d'un pareil tableau, on se demande si l'on n'a pas voulu le trahir plutôt que le servir. Dans cette *Mise au tombeau,* le Christ, sans beauté ni divinité, est étendu à terre sur son linceul, reposant sa tête sur les genoux de sa mère, qui est assise, insignifiante dans sa douleur, au milieu du tableau. A droite, Marie-Madeleine, dépourvue d'émotion, est debout, appuyée au sépulcre. A gauche, saint François d'Assise, sans passion, sans amour, est à genoux, contemplant les plaies du Sauveur, que lui montrent deux anges éplorés, ou plutôt grimaçants. Cette peinture, dont la tenue générale ne manque pas de grandeur, est empreinte de fatigue et de découragement. Assurément, pour faire un pareil tableau, il faut avoir amassé tout ce qu'on peut savoir; mais on peut être savant et ennuyeux tout ensemble, et ce n'est pas sous ce double aspect qu'il faut se présenter dans le *Salon carré.*

Il y a deux parts à faire dans la vie d'Annibal Carrache : la première appartient à l'homme de parti, la seconde à l'artiste. Dans l'une, le peintre, tout entier à la lutte, pousse jusqu'à ses conséquences extrêmes les principes enseignés dans l'école, affiche avec ostentation les grands maîtres, les prend tous pour guides à la fois et professe pour eux un zèle qui ressemble à de la provocation[2]; dans l'autre, il reprend possession de lui-même, et subordonne à sa propre manière de voir ce que naguère il imposait aux autres et à lui-même aussi comme un dogme. Si nous en appelions aux nombreux témoins de sa jeunesse, ils nous diraient avec quelle ardeur se traduisirent d'abord ses admirations pour les maîtres, pour ceux de l'Italie du Nord surtout. Si nous

1. (140, c V.; 124, c. T.; 1221, c. S.)

2. C'est ainsi qu'il écrivait de Parme à son cousin Louis Carrache, en 1580 : « Mettons tous nos soins à nous approprier la belle manière de Corrège, afin de pouvoir mortifier toute cette canaille... » Il va sans dire qu'en tête de « toute cette canaille » il plaçait Michel-Ange de Caravage et Josépin... C'est surtout l'imitation des peintres lombards et vénitiens que poursuit Annibal Carrache dans cette première partie de sa vie.

interrogions ensuite les témoignages non moins nombreux de son âge mûr, nous verrions avec quel soin il s'efforça de reconquérir son indépendance, sans abandonner néanmoins ses enthousiasmes d'autrefois. Les fresques de la galerie Farnèse montrent le point culminant de sa force. C'est vers l'année 1600 que le cardinal Odoardo Farnèse appelle les Carrache à Rome et les charge de décorer la salle principale du palais bâti par Antonio da San Gallo. Louis Carrache avait été désigné d'abord pour ce travail, et l'avait cédé à Annibal, qu'il regardait comme plus capable que lui de le mener à bien. Durant huit années, Annibal y mit son suprême effort, et, depuis les grandes œuvres de la Renaissance, l'Italie n'avait rien vu d'aussi abondant comme idées ni d'aussi robuste comme exécution. Dans ces fresques, qui excitaient l'admiration du Poussin, le plus jeune et le plus grand des Carrache s'élève au-dessus de l'imitation. S'il se souvient de Raphaël dans le *Triomphe de Galatée* et du Corrège dans la fresque de *Mercure et Pâris,* il garde sa manière de voir jusque dans l'hommage qu'il rend à ces souverains maîtres... On sait ce qui advint. Malgré ce que contient de magistral cette opulente décoration et bien que des voies nouvelles semblassent ouvertes dès lors à la peinture, la cabale redoubla d'animosité contre le pauvre Carrache, qui ne fut payé que d'ingratitude, d'outrages et de dégoûts[1]. Il ne put élever son âme au-dessus de l'adversité, son découragement fut incurable. Après avoir été à Naples, où il espérait reprendre la santé, il revint à Rome, plus troublé qu'au départ, chercha l'oubli dans la débauche, et n'y put trouver que la mort.

La *Mise au tombeau* date de cette triste époque de la vie du peintre. Annibal Carrache, retiré dans sa maison du Quirinal, se mourait de douleur sous les dédains stupides du cardinal Farnèse. Il avait commencé ce tableau avant son départ pour Naples et ne le termina qu'après son retour à Rome, aux approches de la crise suprême. La talent s'y retrouve encore, mais on n'y aperçoit plus que l'ombre des qualités qui marquaient les œuvres du bon temps. Il y a comme de l'épuisement dans cette peinture, la fatigue s'y trahit partout. On sent un courage qui mollit, une volonté qui chancelle, une verve qui s'éteint. Ce n'est pas cela qu'il faut voir pour connaître celui qui devint l'o-

1. Albane nous renseigne à cet égard dans une lettre à Bonini. Il dit que la tête du Christ, ébauchée sans modèle avant le départ pour Naples, faite de verve et d'inspiration, fut terminée en présence de la nature après le retour à Rome, et qu'elle perdit la beauté que le peintre lui avait donnée d'abord.

racle de la plupart des peintres du dix-septième siècle. Guido Reni, Domenico Zampieri, Guerchin, l'Albane, Lebrun, Mignard, etc., relèvent directement ou indirectement d'Annibal Carrache. Vivant, on l'avait abreuvé d'outrages; mort, on le combla d'honneurs. Il fut enterré au Panthéon, à côté de Raphaël. C'était placer l'homme de talent, qui avait eu l'intelligence de toutes les traditions, à côté de l'homme de génie, qui avait lui-même fondé la tradition. La disgrâce avait été imméritée, le triomphe fut excessif. Annibal Carrache se tient à distance respectueuse derrière les vrais grands maîtres. En plaçant sa *Mise au tombeau* dans le *Salon carré* auprès de la *Grande Sainte Famille* de Raphaël, il semble qu'on ait voulu marquer de quelle hauteur était tombé le grand art[1].

GUIDO RENI.

L'Enlèvement de Déjanire[2]. — Guido Reni nous apparaît, dans les hauteurs aussi du *Salon carré*, avec une de ses œuvres les plus renommées, l'*Enlèvement de Déjanire*, grand tableau d'effet théâtral, tout imprégné de cette lumière douce et argentine qu'Annibal Carrache lui avait conseillée, en haine de ces débauches de noirs et de clairs, dont Michel-Ange de Caravage s'était fait un élément de succès... Hercule venait d'épouser Déjanire, fille d'Œnée, roi de Calydon, qu'il avait prise au dieu-fleuve Achéloüs. Arrivé sur les bords de l'Évène, dont l'orage avait grossi

1. Annibal Carrache a laissé une innombrable quantité de fresques et de tableaux. Le Musée du Louvre est abondamment pourvu de ces derniers. On pourrait même dire qu'il en est encombré. Il n'en compte pas moins de vingt-trois, parmi lesquels on doit remarquer surtout l'*Hercule au berceau étouffant les serpents*, charmante composition, très finement dessinée et d'une exécution très ferme (148, c. V.; 131, c. T.; 1232, c. S.). Il faut citer aussi de fort beaux paysages. Annibal Carrache est un des premiers qui aient fait du paysage un genre à part. Il est, dans cette voie, le précurseur immédiat de Nicolas Poussin, du Guaspre et de Claude le Lorrain.

2. (337, c. V.; 325, c. T.; 1454, c. S.) — Ce tableau a été admirablement gravé par Berwick. On peut même dire que c'est en partie la gravure célèbre qui a fait la célébrité du tableau.

les eaux, il la confia au centaure Nessus pour la transporter sur la rive opposée. Le centaure, devenu fou d'amour à la vue de Déjanire, voulut l'enlever et s'élança avec elle au milieu des eaux, mais elle appela Hercule à son secours, et Nessus fut aussitôt atteint d'une flèche empoisonnée[1]... La Déjanire du Guide semble soulevée et prête à s'envoler dans les airs. Elle est presque debout sur le Centaure, qui s'enfuit avec elle, en renversant amoureusement sa tête pour la contempler. Éperdue, mais soigneuse de ses charmes et de son maintien, elle appelle son époux, que l'on aperçoit sur la rive lointaine au moment où il s'apprête à frapper le Centaure... Voilà une de ces mythologies accommodées au goût du dix-septième siècle. Les choses s'y passent comme dans un opéra-ballet de ce temps-là. On se pâmait d'aise, sous le pontificat de Paul V, à ces sortes de représentations, et nous ne sommes pas sans y trouver encore un certain agrément. Le groupe de Nessus et de Déjanire, bien qu'il soit académique et conventionnel, est loin d'être sans beauté. Il a belle tournure. Malheureusement pour lui, il est placé au-dessus de l'Antiope, et tout ce qu'il contient de faux et de factice s'exagère de tout ce que la peinture du Corrège montre de puissant et de vrai. C'est, cependant, en s'autorisant de pareils tableaux, que les écrivains italiens, depuis Malvasia et Baldinucci jusqu'à Lanzi, ont élevé le Guide à la hauteur des plus grands maîtres[2]. C'est sur de semblables preuves qu'on

1. Hercule avait trempé cette flèche dans le sang de l'Hydre de Lerne. Nessus, en mourant, remit à Déjanire sa tunique empoisonnée par son propre sang, en lui disant qu'elle rendrait fidèle le plus volage des amants. Hercule s'étant épris d'Iole, fille d'Euryte roi d'Œchalie, Déjanire, pour le ramener à elle, lui fit revêtir la tunique de Nessus. Aussitôt le héros fut pris de telles douleurs que, pour s'y soustraire, il s'alla brûler sur le mont Œta. De désespoir, Déjanire se donna la mort.

2. Guido Reni naquit en 1575. Son père, Daniele Reni, était musicien. Guido fut d'abord élève de Calvart, qui continuait les errements surannés de Fontana et de Sabattini. Il embrassa bientôt la cause des Carrache, puis il les abandonna pour suivre le Caravage. Esprit superficiel et sans conviction, talent facile et en quête du succès, il conquit, très jeune encore, la renommée. A Rome, il joua un vilain rôle vis-à-vis d'Annibal Carrache, servit la cabale qui voulait le perdre et fut, contre son ancien maître, l'homme de Josépin. On lui fit une énorme réputation, sous laquelle on parvint à étouffer la réputation du Carrache. Quand il eut peint l'*Enlèvement d'Hélène* qui est au Louvre (339, c. V.; 327, c. T.; 1456, c. S.), tous les poètes italiens l'exaltèrent à l'envi, et, dans ce concert d'adulations, le chevalier Marin (*cavaliere Marino*) surpassa tous les autres. La fresque de Saint-André, dans l'église Saint-Grégoire, fit oublier les fresques du palais Farnèse. Très présomptueux, ayant une vie toute de faste et d'orgueil, se croyant le premier peintre de son temps, protégeant ses protecteurs, traitant d'égal à égal avec les cardinaux, se couvrant devant le pape et

l'a proclamé, durant plus de deux siècles, « le restaurateur de la grâce! » On en a ensuite singulièrement rabattu. L'artiste qui avait poussé la fatuité jusqu'à s'appeler lui-même « le peintre sans rival » a été remis à sa place, peut-être même au-dessous de sa place. On lui avait donné le pas sur Annibal Carrache; c'est derrière et non devant qu'il faut le mettre. Il n'a pas joué de rôle important dans l'histoire générale de l'art, ce qui ne l'empêche pas d'avoir occupé un des premiers emplois dans l'art de son temps. Son œuvre tout entière disparaîtrait, qu'il n'y aurait aucune solution de continuité dans la chaîne des traditions. Cette œuvre n'en reflète pas moins avec fidélité, même avec distinction, un moment particulier de l'histoire. L'Italie de la décadence peut s'y regarder comme dans un miroir. Elle se retrouve telle qu'elle était alors, dépourvue de grandeur, appauvrie d'idées, effacée de caractère, n'ayant plus rien à dire que des fadeurs, et ne demandant plus à ses peintres que de parer pompeusement son indigence[1].

Lionello Spada et Guerchin, par d'autres moyens, n'ont pas fait autre chose, et nous éloignent de plus en plus de ce que nous sommes venu chercher dans notre *Voyage autour du Salon carré.* On les a fait entrer dans le sanctuaire, comme pour mettre des ombres à un tableau trop rempli de lumière. Ce sont encore des maîtres peintres, ce ne sont pas des maîtres au sens élevé du mot.

disant qu'un Guido suffisait à lui tout seul pour honorer le règne d'un Paul V, son front semblait toucher au ciel. Mais à Naples, où il fut appelé pour peindre la chapelle de Saint-Janvier, tout changea pour lui subitement. Les injures l'assaillirent et les menaces l'intimidèrent. Ribera conduisit l'attaque, et il fut bientôt forcé de fuir devant ses adversaires... Son goût avait de l'élévation, de la noblesse, à l'occasion même de la pureté. Il en donna la preuve dans l'*Aurore* qu'il peignit à fresque dans le casino du palais Rospigliosi. Plus il allait, d'ailleurs, plus il abusait de sa facilité, plus il devenait incorrect. Sa fin fut aussi misérable que ses commencements avaient été brillants. Après avoir passé pour le premier peintre de l'Italie, il finit honteusement dans le désordre et dans la misère, perdu de dettes, épuisé par les tripots, victime de sa passion pour le jeu... La peinture, entre ses mains, n'a rien dit de nouveau. Les éloges que les écrivains italiens lui ont donnés pendant deux siècles sont singulièrement exagérés. Ses œuvres efféminées portent en germe la béate douceur des Carlo Dolce et la facilité prétentieuse des Carle Maratte. Ses élèves ont encore affadi sa fadeur et amolli sa mollesse. Simone Cantarini, Francesco Gessi, Temanza, etc., furent par rapport à lui ce que Vasari et les Allori avaient été par rapport à Michel-Ange.

1. Le Louvre possède dix-huit tableaux du Guide.

LIONELLO SPADA.

Le Concert[1]. — Trois jeunes musiciens et un enfant, vus tous à mi-corps, sont réunis autour d'une table. L'un accorde un luth ; l'autre tient un violon et indique de son archet un cahier de musique ; le plus jeune met un doigt sur sa bouche comme pour demander le silence... Parmi les artistes de l'école des Carrache et de celle du Caravage, Lionello Spada ne se tient qu'à un rang secondaire. Né avec un vigoureux tempérament de peintre et maniant la brosse avec dextérité, il confondit trop souvent la brutalité avec la force et la violence avec la passion. On ne trouve dans ses tableaux que de la virtuosité, et encore est-elle parfois d'un goût douteux[2]. Son tableau, d'ailleurs, est à peine visible dans les hauteurs du *Salon carré*.

FRANCESCO BARBIERI (LE GUERCHIN).

Les saints Protecteurs de la ville de Modène[3]. — Dans le ciel, la Vierge, assise sur les nuées et accompagnée de deux anges, tient dans ses bras l'Enfant Jésus, qui bénit le monde. Sur la terre, l'évêque saint Geminiano, reçoit des mains d'un ange le modèle de la ville de Modène. Un autre ange se tient derrière lui, portant sa crosse. Saint Jean-Baptiste agenouillé intercède la Vierge. Saint Georges, revêtu de son armure, est debout,

1. (410, c. V. ; 402, c. T. ; 1538, c. S.)

2. Lionello Spada naquit à Parme en 1576. La vie s'annonçait pour lui avec toutes ses rigueurs. Il était en train de mourir de faim, quand les Carrache le recueillirent et développèrent en lui ses facultés d'artiste. Pour prix de leurs bienfaits, Lionello les quitta et s'attacha au Caravage, qu'il suivit à Naples et à Malte, et qu'il chercha à imiter en tout, à tel point qu'on l'appela *le Singe du Caravage*. Il revint à Bologne avec l'insolence d'un parvenu, se signalant surtout par ses hardiesses et ses excentricités. C'était du reste un vigoureux peintre. Romanino, duc de Parme, le prit à son service. Ce fut pour ce seigneur que Lionello Spada décora le théâtre Farnèse. Après la mort de Romanino, la misère et la haine s'abattirent sur lui. Il mourut à Parme, le 17 mai 1622, à l'âge de quarante-six ans.

3. (55, c. V. ; 46, c. T. ; 1538, c. S.)

appuyé sur son épée. Dans le fond, on voit saint Pierre Martyr, en habit de dominicain. Voilà encore un tableau, qui, bien que placé dans le *Salon carré* du Louvre, ne nous attire guère. La Vierge et l'Enfant Jésus, quoique planant dans le ciel, n'ont rien gardé de leur céleste origine, et les saints, qui devraient être sur la terre comme des exilés du ciel, ne dépassent pas dans leurs aspirations les horizons les plus bornés de la terre. De beaux morceaux sont sans doute à signaler dans cette peinture. Elle a quelque chose de robuste; mais rien n'y démontre quelque chose de divin.

La Résurrection de Lazare[1]. — Le Sauveur étend son bras sur Lazare, dont un jeune homme détache les liens. Marthe et Marie sont agenouillées auprès de deux des disciples de Jésus. Un homme, penché sur le bord de la fosse, se bouche le nez avec dégoût... Ce tableau est d'une rare énergie, mais la scène évangélique y est rabaissée au niveau des plus vulgaires réalités. Rien n'y fait pressentir l'intervention directe du Fils de Dieu. Il n'y a là que des corps sans âmes, d'où ne se dégage aucune flamme intérieure.

Les réalistes réclament Guerchin comme un des leurs, et ils n'ont peut-être pas tort. On pourrait, cependant, le leur disputer. Même dans ses moments de fantaisie désordonnée, Guerchin n'est-il pas dans le rêve aussi bien que dans le monde réel? N'y a-t-il pas, dans son réalisme, une exaltation qui relève aussi de l'idéal! Plus on fréquente, d'ailleurs, la foule des peintres, plus on reconnaît l'insuffisance et l'inanité de nos classifications mesquines. Quand on a partagé les artistes en idéalistes et en réalistes, on croit avoir tout dit et l'on n'a rien dit que de vide. Pense-t-on pouvoir ranger, sous ces pauvres étiquettes, la merveilleuse diversité des esprits et des œuvres?... Guerchin fut au premier rang des naturalistes de son temps[2]. Au milieu de l'épuisement général, il eut ses heures d'inspiration. La fresque de l'*Aurore,* à la villa Ludovisi, et le tableau du *Martyre de sainte Pétronille*, dans la galerie du Capitole, sont des œuvres qu'on a sans doute placées trop

1. (43, c. V. ; 42, c. T. ; 1139, c. S.)

2. Francesco Barbieri était né le 2 janvier 1590 à Cento, petite ville située entre Bologne et Ferrare. On l'avait surnommé le Guerchin (*il Guercino*) à cause du strabisme qu'il avait contracté dès l'enfance à la suite d'un accident. Il entra, dit-on, fort jeune à l'école des Carrache. En fait, on ne sait quel fut son maître. Fils de paysan, ses premiers modèles furent des rustres, et la plupart

haut jadis, mais auxquelles on ne peut refuser une certaine admiration... Malheureusement Guerchin n'était pas dans un de ses meilleurs jours quand il a peint les deux tableaux qu'on voit de lui dans le *Salon carré* du Louvre. Les *Saints Protecteurs de la ville de Modène*, mis au-dessus de la *Sainte Anne* de Léonard, n'ont d'autre raison d'être à cette place que de faire mieux comprendre, par leur insuffisance, le charme infini d'une des plus merveilleuses peintures qui soient au monde. La *Résurrection de Lazare*, avec la trivialité qui s'y trouve, n'a d'autre motif de paraître au-dessus du *Grand Saint-Michel* de Raphaël, que de mettre davantage en valeur une de ces œuvres sereines et lumineuses qui vivent de la vie réelle sans aucune des déformations de la vie[1].

Tels sont les derniers spectacles que nous ménageait l'Italie dans notre *Voyage autour du Salon carré*. Quand parurent les Carrache, le grand art,

de ses œuvres gardèrent quelque chose de cette trivialité originelle. Dans les temps frelatés où il vivait, la violence de son pinceau devait obtenir le succès. Guerchin possédait l'art des modèles puissants. Ses figures, véritables trompe-l'œil, se détachaient en haut relief dans l'air ambiant, qui semblait circuler autour d'elles. Les Carrache redoutaient pour leurs tableaux le voisinage des tableaux du Guerchin.. Guerchin partit pour Rome le 12 mai 1521. Il peignit pour Grégoire XV son plus beau tableau, le *Martyre de sainte Pétronille*, et pour le neveu du pape sa plus belle fresque, l'*Aurore*. Sa couleur violente et heurtée, sombre jusqu'au noir dans ses tableaux à l'huile, se tempère et devient plus harmonieuse dans ses fresques... Sa facilité était extraordinaire, et le nombre de ses œuvres fut considérable. On ne cite pas moins de cent six tableaux d'autel et cent quarante-quatre autres tableaux, sans compter les fresques de la villa Ludovisi, etc., etc. Il mourut à Bologne le 22 décembre 1666, et fut inhumé, en habit de capucin, dans l'église San-Salvatore... Louis XIII avait voulu l'attirer en France et Charles Ier en Angleterre, sans pouvoir le décider à quitter l'Italie... Il fut à Bologne ce que furent à Naples le Caravage et le Calabrese, et Valentin en France... Le Louvre possède de lui onze tableaux.

1. Parmi les peintres qui se rattachent à Bologne et à l'école des Carrache, Domenico Zampieri, dit *il Domenichino*, le Dominiquin) est le plus attachant de tous et ne se rencontre pas sur notre route dans notre *Voyage autour du Salon carré*. Mélancolique et timide, le Dominiquin devait subir la domination de ceux qu'il dominait par son talent. Après avoir peint la *Communion de saint Jérôme*, il dut fuir devant la jalousie de Guido Reni, de Lanfranc et de Josepin. Le cardinal Ludovisi, devenu pape sous le nom de Grégoire XV, se déclara son protecteur et fit taire l'envie. Mais, après la mort du pape, la haine se déchaîna de nouveau contre le pauvre Dominiquin. Ayant accepté de décorer la chapelle de saint Janvier à Naples, il succomba sous la cabale. Pour le juger, il faut le voir à Rome et à Grotta Ferrata et l'étudier surtout dans ses fresques. Paysagiste de premier ordre, ses exemples eurent sur Poussin une grande influence... Parmi les douze tableaux de Dominiquin que contient la galerie du Louvre, aucun, sauf peut-être la *Sainte Cécile*, ne peut donner de lui une juste idée.

nous l'avons vu, s'était définitivement éteint dans la Péninsule. L'Italie de la Renaissance avait vécu, toute gloire s'en était retirée, l'histoire semblait y avoir écrit sa dernière page, l'idée même de patrie s'en était allée, l'étranger avait tout envahi. Dans un pareil milieu il n'y avait plus de place que pour la décadence. Les Carrache et les Bolonais de leur école furent les hommes de leur temps. Ils ne le dominèrent pas, ils en subirent les entraînements. Si, durant près de deux siècles, on a regardé cette école bolonaise comme une seconde Renaissance, c'est qu'on avait perdu de vue la première, celle qui, partant de Giotto pour arriver à Raphaël, contient, au point de vue de l'art, l'α et l'ω d'une vérité que l'on peut dire éternelle. On ne connaissait plus guère alors que le point d'arrivée; on ignorait presque le point de départ, et les points intermédiaires étaient enveloppés de ténèbres. Pour le dix-septième et pour le dix-huitième siècle, le quatorzième et le quinzième étaient comme à découvrir encore. On s'arrètait devant les éblouissantes maturités des vingt premières années du seizième siècle; on ne remontait guère au delà. Nous adorons maintenant, peut-être avec excès, ce qu'on avait brûlé jadis, et nous rabaissons probablement trop ce que nos ancêtres avaient trop exalté. N'oublions pas que l'art officiel de la France, au temps le plus pompeux de notre histoire, est sorti de là. D'Annibal Carrache et de Guido Reni à Lebrun et à Mignard, il n'y a qu'un pas; de même du Caravage et du Guerchin à Valentin. Rappelons-nous que les Félibien, les Mariette, les Crozat et tous les érudits français du dix-septième et du dix-huitième siècle ont été suivis, dans leurs admirations pour les Bolonais de cette basse époque, par le monde des *honnêtes gens*, et, ne serait-ce que par respect pour la bonne compagnie de notre ancienne France, soyons modérés dans les jugements contraires que nous portons aujourd'hui. Qui sait si la postérité ne sera pas contre nous dans les transports d'enthousiasme dont nous entourons presque indistinctement tous les primitifs? Gardons-nous de ce qui est excessif. Apprenons, par ce qui nous scandalise dans les jugements d'autrefois, à nous mettre en garde contre les jugements d'aujourd'hui. « Rien n'est plus incertain, disait un philosophe, que la pauvre certitude de l'esprit humain. » L'homme qui a vécu et qui a appris quelque chose en vivant devient prudent et surtout modéré. Mais la voie de la modération n'est pas celle du succès. Le succès! C'est le monde qui le donne; et le monde, Érasme l'a dit, c'est la Folie qui le gouverne. La vérité est juste milieu.

Elle ne mène pas à la fortune. Il faut l'aimer pour elle seule et la servir quand même. Les peintures de l'école des Carrache manquent de spontanéité; elles ne sont pas tombées du ciel, comme toute œuvre vraiment divine. Il convient, cependant, d'en parler avec estime. On les traite de *poncifs*. Nous acceptons ce mot; non pas dans le sens méprisant qu'on lui donne, mais parce que le *poncif* est la dégénérescence de l'art le plus élevé. Heureux les peuples qui ont eu leurs *poncifs*, car ils ont connu le grand art! Heureuse l'Italie, car si elle a eu des Annibal Carrache, des Guido Reni, des Dominiquin, des Guerchin, c'est qu'elle avait eu des Léonard de Vinci, des Michel-Ange, des Raphaël, des Titien, des Corrège!

Combien nous avons peine à la quitter, cette belle Italie! Si nous nous sommes arrêté plus que de raison peut-être devant les Bolonais, c'est qu'ils nous étaient une dernière occasion d'y rester. Quand on y a vécu, on voudrait y vivre encore; et, quand on y a vécu encore, on voudrait y vivre toujours. « Celui qui a bien vu l'Italie, disait Gœthe, ne peut jamais être tout à fait malheureux. » En effet, il porte en lui la vision du grand art, et l'humanité, affranchie de ses laideurs, lui apparaît à jamais à travers cette vision.

ESPAGNE

Notre *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre* nous conduit d'Italie en Espagne, parce que, dans le domaine de la peinture, l'Espagne fait suite à l'Italie. L'une commence quand l'autre finit. Au moment où la peinture italienne, après avoir parlé pendant près de trois siècles, n'a plus rien à dire, la peinture espagnole prend la parole, mais pour ne pas la garder longtemps. Le livre d'or de l'art, en Italie, s'était ouvert à la fin du treizième siècle pour se refermer vers la moitié du seizième; le livre d'or de l'art, en Espagne, s'ouvre au commencement du dix-septième siècle et se ferme au bout de soixante à quatre-vingts ans. Une quantité de grands artistes s'étaient inscrits sur l'un; quatre ou cinq peintres de premier ordre seulement s'inscriront sur l'autre. Un voyage en Espagne aux quatorzième, quinzième et seizième siècles n'apprendrait presque rien de la peinture espagnole. Les vrais peintres de l'Espagne appartiennent au dix-septième siècle. En 1600, Herrera (le Vieux) n'avait encore que vingt-quatre ans, Ribera en avait douze, Zurbaran deux, Velasquez un; Murillo n'était pas né. Sauf Ribera, ces artistes, qui sont la gloire pittoresque de l'Espagne, relèvent de l'école de Séville, dont Herrera est le fondateur. Tous les cinq se rencontrent au Musée du Louvre, en compagnie de Moralès, de Collantès et de Goya, ce qui porte à huit le nombre des peintres espagnols représentés dans notre galerie. Herrera, Velasquez et

Murillo ont en ce moment les honneurs du *Salon carré*. Ribera, jadis, les avait aussi.

Étant donné que l'art est la fleur de la civilisation, chaque peuple, relativement à l'art, est pour ainsi dire en possession d'une flore particulière. Il faut se pénétrer des parfums qui en émanent et, dût-on vaincre certaines répugnances, s'arranger de tous les aromes. Dans l'infinie diversité des choses en matière d'art, il n'y a pas de règle qui convienne à tous les lieux et à tous les temps. Est-ce à dire qu'à côté du contingent, qui explique chaque art en particulier, il n'y ait pas l'absolu, qui domine tous les arts? Nullement. Si chaque peuple fait son art à son image, il y met son rêve en même temps que sa vie, et dans ce rêve intervient, sous des formes et avec des intensités variables, le besoin de la perfection, l'idée d'une beauté supérieure. Plus une race s'élève dans les voies abstraites qui dominent les horizons bornés de la vie, plus elle s'approche du grand art. L'art classique n'est pas grec seulement, il est universel; il est humain à ce point que tout ce qui en découle s'appelle les *humanités*. L'art de la Renaissance italienne, le plus grand des arts après l'art grec, n'a pas eu cette hauteur d'universalité. Sa puissance d'attraction, cependant, a été considérable. Né du monde classique, il en a vécu tant qu'il l'a animé de son souffle personnel; mais, dès qu'il n'a plus trouvé rien à dire pour son propre compte sous cette forme empruntée, il en est mort. Tombé dans la pédanterie, il avait tenté de renaître en demandant aux réalités les plus vulgaires de nouveaux moyens d'expressions. Le dévergondage et la trivialité dans l'art sont des goûts ordinaires aux civilisations en décadence. On prend alors pour des signes de force les preuves d'épuisement et les germes de mort. L'esprit italien en était arrivé, de curiosité en curiosité, jusqu'à ce degré de corruption où il devait se prendre au paradoxe de Caravage. L'Espagne trouva dans cette corruption les éléments d'un art qui était selon son tempérament.

Jusque-là, les Espagnols n'avaient guère considéré la peinture que comme une chose d'importation[1]. Rien ne les attachait au monde classique. Ils

1. Jusqu'au commencement du dix-septième siècle, l'Espagne avait demandé ses peintres à l'Italie et aux Flandres. Depuis Gherardo Starnina, Dello et Rogel (qui n'est autre que Roger Vander Weyden), jusqu'à Titien et Antonio Moro, l'auteur de l'ouvrage intitulé : *les Arts italiens en Espagne*, ne compte pas moins de cinquante peintres étrangers dans la Péninsule. Ils ne s'y acclimatèrent pas. Gherardo Starnina et Dello furent appelés en Espagne par Jean II roi de Castille.

n'avaient connu la Grèce que par ses marchands, Rome que par ses soldats. Leur imagination pittoresque s'était ouverte sous l'influence d'un art asiatique, pompeux, chatoyant, dans lequel les conquérants arabes avaient prodigué les richesses et la poésie de l'Orient. Vainement l'Espagne après avoir arraché Grenade aux Maures en 1492, voulut se détourner de ces radieuses visions, toujours il lui en resta quelque chose. Les Maures avaient déposé en elle trois germes féconds : l'amour de la couleur, l'orgueil de la race et le mépris de la mort. Pour son honneur, ils fructifièrent. Tant qu'il lui fallut des héros, elle en eut; l'esprit chevaleresque la conquit alors tout entière; d'un bout à l'autre de l'Espagne on se traitait entre mendiants de *Senor hidalgo.* Puis elle fut remplie des désœuvrés de l'orgueil; ce fut alors le tour des peintres, et le génie espagnol eut la couleur comme vertu dominante.

Pour chaque peuple et pour chaque siècle, la connaissance de l'art fait partie de la connaissance de l'histoire. La Renaissance italienne — nous l'avons vu — ne peut être comprise en dehors du principat italien. Qui ne les embrasse pas à la fois l'un et l'autre, les connaît mal tous les deux. Nés ensemble, ensemble ils ont grandi, ensemble ils ont atteint leur *summum* de puissance et d'éclat, ensemble ils ont baissé vers le déclin. De même pour l'Espagne. S'il est un pays dont la peinture reflète la physionomie, c'est assurément celui-là. La peinture espagnole est inintelligible pour qui ne connaît pas l'Es-

Starnina vint s'y établir en 1378 et Dello y travaillait en 1430. Le seul tableau de Starnina que l'on conservait à l'Escurial a malheureusement disparu, et les tableaux que Dello avait peints à Séville sont également perdus. Quant aux peintres espagnols du quinzième siècle, ils ne font que copier les Italiens et surtout les Flamands qu'ils ont pris pour maîtres. « Les arts, dit M. le comte de La- « borde, furent en Espagne et en Portugal, pendant le quinzième siècle et presque tout le sei- « zième, sous la domination exclusive des artistes flamands... » (Les ducs de Bourgogne, t. I, p. CXXVI.) L'affirmation est trop absolue; au fond elle est vraie. Jean van Eyck, qui vint à Lisbonne en 1428, produisit une impression décisive. Les archives de Madrid et de Lisbonne nous donnent les noms de nombreux artistes des Pays-Bas établis dans la Péninsule : Christophe d'Utrecht (1490), Jean de Bourgogne (1495), Antoine de Hollande (1495), Olivier de Gand (1496), Jean Flamenco (1499), qu'on a longtemps confondu avec Memling et qui décora de peintures la Chartreuse de Miraflores, près Burgos. Les œuvres de Gallegas, de Jacques de Valence, de Pierre de Cordoue, de Pierre Nunez, trahissent surtout l'influence flamande. On ne saurait nier non plus l'influence italienne. La Madone de Los Remedios de la cathédrale de Séville est une imitation siennoise. Antonio del Rincon, élève de Domenico Ghirlandajo, s'élève au-dessus de ses contemporains, sans sortir cependant de l'imitation italienne. V. L'*Exposition rétrospective de Lisbonne*, par M. Charles Yriarte. *Gazette des Beaux-Arts*, année 1882, tome I, p. 458.

pagne des descendants de Charles-Quint. Titien avait entouré de sa lumière d'or la moisson de gloire, d'héroïsme, d'aventures et de poésie que le grand empereur avait offerte à son peuple. Puis l'horizon s'était fermé. Un douloureux ennui s'était répandu sur toutes les Espagnes, et, chose étrange, de la morne tristesse des règnes de Philippe III, de Philippe IV et de Charles II avait surgi l'art vraiment national. Les peintres avaient coloré ce qui semblait être sans couleur, marqué d'une originalité vive ce qui paraissait monotone, donné une exubérance de force et de vie à ce qu'on croyait mort. C'est que, sous tous ces gris, on sentait sourdre d'étranges intensités de couleur, et que, dans ce pays qu'on appelait le royaume des gueux et l'empire de la faim, il y avait un reste d'héroïsme d'une singulière puissance encore. Sous Philippe II, l'Espagne était devenue dure; sous ses successeurs, l'art le devint aussi. Au moment où l'Italie achevait son évolution païenne, l'art espagnol se ferma aux joies profanes, n'aima dans l'homme que la souffrance, crucifia la chair et goûta d'âpres jouissances à la martyriser. La peinture, entre les mains d'un catholicisme monacal et puissant, fut un moyen d'épouvante et un instrument de domination exclusive. Intolérante et rébarbative, dévote et réaliste, noble dans ses intentions, triviale et grossière dans ses moyens, elle proscrivit la beauté, glorifia la laideur, la misère, les macérations, les supplices. L'art italien avait été comme une vision du paradis, l'art espagnol fut comme une apparition de l'enfer. Le génie de l'inquisition jeta sur lui ses ombres terribles. Nul art, cependant, sous des apparences plus réalistes, n'est plus spiritualiste que celui-là. C'est bien vraiment Dieu qu'il cherche dans le côté réel et souvent horrible des choses. C'est la métaphysique du moyen âge que les peintres espagnols font revivre pour leur compte, trois siècles après que la Renaissance italienne croyait à jamais l'avoir enterrée.

Francesco Pacheco, beau-père de Velasquez, le meilleur historien de la peinture espagnole, a parfaitement résumé les opinions, ou plutôt la religion de l'Espagne en matière d'art : « La peinture est d'origine céleste. Son but est de faire pressentir le surnaturel, percevoir le divin... Le peintre doit se dévouer à l'Église, consacrer son art à la conversion des âmes, en faire une véritable prédication[1] .» Aussi les peintres espagnols sont-ils presque exclusivement des peintres religieux. En dehors des austérités catholi-

1. *Arte de la pintura*, libro tercero, p. 466.

ques et des rigueurs monacales, rien ne les tente, ni les exploits fameux contre les Maures, ni les romans populaires comme Don Quichotte, ni les aventures, ni le théâtre, ni les *romanceros*, ni les *ballades*, ni la littérature picaresque. Esclaves d'une foi intolérante, ils se partagent entre les couvents et les cathédrales. La plupart vivent comme dans le cloître, et certains moines se font peintres, tels que l'hiéronymite Nicolas Borsas et le franciscain Nicolas Factor. Joanès et Luis de Vargas priaient et jeûnaient avant de peindre. Cespedès était chanoine à Cordoue, Las Roenas à Olivarès, etc. Moralès (*El Divino*) ne se lassait pas de représenter des Christs et des Vierges éplorées[1], Ribera des martyrs, Zurbaran des moines, Murillo des *Conceptions*. Velasquez presque seul se trouve à l'étroit au milieu de ce monde du surnaturel et du réalisme à outrance, où le vieil Herrera va nous introduire dans le *Salon carré* du Louvre.

HERRERA LE VIEUX.

Saint Basile dictant sa doctrine[2]. — Saint Basile, en habit épiscopal, est assis au milieu du tableau. De la main droite, il tient une plume, et de la main gauche un livre posé sur ses genoux. Il parle, et l'esprit de Dieu, qui plane sur sa tête, inspire sa parole[3]. A droite, saint Bernard; à gauche, l'évêque Diego; derrière ces personnages de premier plan, quatre moines, dont on ne voit guère que les têtes; au-dessous, trois figures coupées à mi-corps, qui doivent être des portraits. Au point de vue de la composition, rien de plus sage, rien de plus symétrique, rien de plus conforme aux formules académiques. Il ne se dégagerait donc de ce tableau qu'une honnête banalité, si la fougue de l'exécution et les plus singulières audaces dans le choix des modèles n'en venaient rompre la monotonie.

1. Voir, au Musée du Louvre, son *Christ portant la Croix* (545, c. V.; 537, c. T.; 1707, c. S.).
2. 536, c. T.; 1706, c. S. — Ce tableau, qui a fait partie de la galerie du maréchal Soult, est entré au Louvre en 1858.
3. Le Saint-Esprit apparaît, sous la forme d'une colombe, au-dessus de la mitre de l'évêque de Césarée.

Au cours du seizième siècle, Luis de Vargas, Peblo Cespedès et Juan de las Roelas, avaient fait l'école de Séville à l'image des écoles de l'Italie décadente. Au commencement du dix-septième, Francisco de Herrera la veut faire à l'image de l'Espagne dépossédée de sa grandeur, violente, exaspérée, débraillée, d'une laideur puissante et quelquefois grossière. La peinture espagnole reflétera dès lors la vie, les idées, les joies et les souffrances d'un peuple que ne traversait jamais un rayon de pitié. Regardez le tableau de *Saint Basile*. Rien de plus éloigné de l'idéalisme affadi qui régentait naguère les arts en Andalousie. Herrera s'engage avec une résolution fougueuse dans les voies du réalisme à outrance. La passion de la vérité naturelle, poussée jusqu'à la recherche de la trivialité, s'empare de lui et se communique aux peintres de sa race. Les gueux, les mendiants, les soudards, sont faits pour plaire au chef de la nouvelle école; la vermine même ne lui répugne point. Ce qu'il y a de plus beau dans la hiérarchie morale de l'humanité se montre à lui sous les dehors de ce qu'il y a de plus laid. Ne pouvant peindre d'après nature les saints de l'âge héroïque de l'Église, il met en eux toute la brutalité qui le possède et les montre comme les pires déguenillés de l'Espagne. On devrait élever son âme en leur compagnie, et l'on recule devant eux dans la crainte d'un mauvais coup. Nulle part on ne voit affiché avec plus d'audace le mépris de l'idéal et le dédain de la beauté. A cela près, ce tableau révèle un peintre puissant et un coloriste de grande race.

Dans Herrera, le caractère et le talent, l'homme et le peintre sont en parfait accord; l'humeur est aussi farouche que le pinceau fougueux... Né à Séville vers 1576, Francisco de Herrera (dit *le Vieux*) fut d'abord élève de Luis Fernandez, et ne tarda pas à se séparer de ce maître, qui était entièrement dévoué aux doctrines académiques. Il s'attacha ensuite à Juan de las Roelas (*el Licenciado*), qui revenait en Espagne tout imprégné des splendeurs vénitiennes. Venise détenait alors tout ce qui restait de vivant de la peinture italienne. Herrera fut charmé par les tableaux de Roelas, mais ne se laissa pas convaincre. Il rêvait une révolution et la fit. Prétendant ne dépendre que de la nature, il s'attacha de préférence à ses grossiers aspects. Par horreur d'une beauté de commande et d'une noblesse de convention, il se prit de passion pour la laideur. En haine d'une doctrine condamnable, il adopta un système à certains points de vue haïssable. L'opinion n'en fut pas moins pour lui. Ses peintures produisirent une impression profonde en Andalousie. C'est que les

violences et les exagérations préconisées par son pinceau étaient celles de l'Espagne. Son entreprise réussit, parce qu'elle était nationale. Il eut donc des apologistes, son humeur ne lui permit pas d'avoir des amis. Ses élèves l'abandonnaient, ne pouvant subir un joug aussi pesant que le sien. L'aîné de ses fils, Herrera el Rubio, en qui il avait placé toutes ses espérances, fut enlevé par une maladie de consomption. Le plus jeune s'enfuit en Italie, après l'avoir dévalisé. Sa fille prit le voile, afin de se dérober à son despotisme. Sa femme elle-même n'y put tenir et se sauva. Abandonné de tous, il ne s'abandonna pas. Il redoubla d'ardeur, peignit avec furie et se réfugia dans un formidable travail. En 1650, il abandonna Séville pour Madrid, où il entreprit encore quelques travaux. Il y mourut en 1656, âgé de près de quatre-vingts ans[1].

Le *Saint Bazile* d'Herrera inspire aux uns de la répulsion, aux autres de l'enthousiasme. Il ne mérite « ni cet excès d'honneur ni cette indignité ». Beulé, classique intransigeant, s'en détournait avec horreur. Il se croyait devant « une peinture de Huron ». Viardot, Thoré, M. Paul Lefort, qui ont bien connu l'Espagne, voient dans cette peinture « la réunion de toutes les qualités d'un grand artiste[2]..., une exécution plus ferme, un dessin plus arrêté, une couleur plus puissante que celle d'aucun autre maître Espagnol[3]..., quelque chose de magistral et d'absolument complet[4]... » Le blâme et la louange ont dépassé la mesure. Ce tableau est l'œuvre d'un maître peintre et n'est pas celle d'un artiste maître. L'Espagne n'aura guère rien de plus bruyant à nous faire entendre. Fort heureusement pour l'honneur de son école, elle mettra, au service d'idées plus neuves, des harmonies plus saines et des sonorités non moins puissantes. Il faut le répéter, l'invention chez Herrera est pauvre, ni meilleure ni pire que celle des plats académistes de son temps. Ce qui fait l'originalité de ses tableaux, c'est la couleur prodigieusement montée, l'exécution dont la fougue confine à la furie, le choix des modèles qui affiche le dédain de toute convention; c'est surtout que la trivialité dont il se fait l'apôtre est exclusivement espagnole. Les compatriotes et les contemporains du peintre se regardaient vivre avec complaisance dans toutes ces laideurs si

1. Son corps fut deposé dans l'eglise paroissiale de Saint Gines. Lope de Vega a glorifie Herrera dans un sonnet célèbre.

2. M. Louis Viardot : *les Musées d'Espagne.*

3. T. Thore : *Etude sur la peinture espagnole.* Galerie du maréchal Soult

4. Paul Lefort : *les Herrera. Histoire des peintres de toutes les ecoles.* École espagnole

brutalement rendues. On a, devant elles, un aperçu de ce peuple où le catholicisme monacal de Philippe II avait laissé une misère endémique, de ce pays où depuis le bas jusqu'au sommet de l'échelle on jeûnait[1]. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'Herrera était un peintre religieux[2], qu'il peignait presque exclusivement pour les églises et pour les couvents, et qu'il accommodait sa peinture au goût des moines, de ces moines dont la saleté faisait naguère reculer sainte Thérèse. C'est en s'inspirant d'aussi sordides modèles et en mettant à les peindre ses emportements naturels, c'est en se pénétrant de ce qu'il y avait, sous ces apparences grossières, d'héroïsme et de belle humeur, que Francisco de Herrera a créé une peinture vraiment espagnole et ouvert la voie aux grands peintres qui vont suivre[3].

Tandis que le vieil Herrera bataillait en Espagne, Ribera, en véritable Espagnol qu'il était aussi, livrait à Naples le même combat... Ribera a eu pendant longtemps les honneurs du *Salon carré.* Il y tenait la place donnée maintenant à Herrera. Nous ne pouvons donc passer sans aller à lui dans la Galerie du Louvre... Parmi les cinq tableaux de ce maître que possède notre Musée, le *Christ au tombeau* surtout fait tapage[4]. Les copistes se pressent autour de ce tableau surchargé d'ombres opaques, au milieu desquelles les figures, semblables à des sacs de charbon, ne gardent de leurs formes que des noirceurs. C'est en portant ainsi jusqu'à l'extra-

1. La faim s'y élevait à la hauteur d'une institution nationale. Elle s'appelait « le mal d'Espagne ». « Les peines accompagnées de pain sont bonnes », disait un dicton populaire, et le peuple d'Espagne affamé appelait le pain d'un mot qui dit tout : « Le pain est la face de Dieu. » (Voir le très intéressant travail d'Arvède Barine : *les Gueux d'Espagne,* dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1888.)

2. Les Jésuites étaient particulièrement ses protecteurs. Quand il fut accusé d'être faux monnayeur et condamné aux galères, parce qu'il s'exerçait comme graveur en médailles, ce fut chez eux, au couvent de San Hermenegildo, qu'il se réfugia. Il peignit, pour le maître-autel de leur chapelle, un de ses tableaux célèbres, le *Triomphe de San Hermenegildo,* aujourd'hui au Musée du Prado, à Madrid. C'est dans ce couvent que Philippe IV trouva Herrera et qu'il lui fit grâce, lors de sa visite à Madrid en 1621.

3. Herrera a excellé, dit-on, dans la fresque, mais presque toutes ses fresques ont été détruites. Il s'est adonné aussi avec succès à la gravure à l'eau-forte. Les peintures de son fils, Herrera le Jeune, appartiennent déjà à la décadence espagnole — Palomino et Cean Bermudez ont donné la liste des ouvrages peints par le père et le fils dans les églises et dans les couvents. Les peintures d'Herrera le Vieux sont rares maintenant.

4. 549. — T.: 1722. — S. — Le Christ est étendu sur son linceul et porté au sépulcre par

vagance les violences auxquelles l'Italie avait déjà donné gain de cause dans ses propres écoles, que Ribera obtint les acclamations de la foule, non seulement en Espagne, mais dans cette Italie même, d'où les belles clartés des grands jours avaient à jamais disparu.

La vie de Ribera est remplie de contrastes violents comme ses tableaux... Jose de Ribera naît de parents misérables en 1588 dans le royaume de Valence[1]. Il entre, tout enfant, chez Ribalta et s'en sauve à seize ans pour aller en Italie[2]. Arrivé à Rome pauvre et mourant de faim, il s'attache aux Carrache et travaille avec rage; puis il va à Parme, où Corrège le séduit, sans le retenir cependant; et c'est à Naples enfin, près de Michel-Ange de Caravage, qu'il trouve son chemin de Damas. Jusque-là, on l'avait appelé l'*Espagnolet* (le petit Espagnol). Il sera désormais le grand Espagnol. Le duc d'Ossuna, vice-roi de Naples, et le roi d'Espagne Philippe IV seront ses protecteurs, presque ses amis. Il étonnera par sa fortune ceux que naguère il apitoyait par son indigence. Quiconque ne sera pas avec lui, tremblera devant lui[3]. Et le secret de son succès sera, non pas dans sa remarquable habileté de pinceau, mais dans ce qu'il y aura en lui d'excessif et de déraisonnable. A l'âpreté du Caravage, Ribera ajoutera les duretés de sa race; à la brutalité de l'exécution, il joindra l'horreur des sujets. Sous prétexte de naturalisme, il violentera la nature et s'appliquera à la torturer. Il fera sa joie des supplices et se délectera dans le sang. Ce ne seront partout, dans ses tableaux, que victimes hurlantes sous la main de bourreaux féroces. De son pinceau il fera un scalpel. Des corps dépecés, écorchés, roués, brûlés vifs, voilà les hideux spectacles où il se complaira. L'Espagne, telle que l'avait laissée Philippe II, était d'une indifférence sauvage à la misère d'autrui. Ribera est bien un Espagnol de ce temps-là. Il voit tout en noir, assombrissant jusqu'à la virginité, la jeunesse et l'amour, déshonorant la joie en

Joseph d'Arimathie et par Nicodème. Au fond, sont la Vierge, Marie-Madeleine et saint Jean.

1. Les biographes napolitains le font naître à Gallipoli, dans le royaume de Naples. Ils se trompent doublement, l'acte de baptême de Ribera, retrouvé par Bermudez, en fait foi. Ribera naquit à Xativa, dans le royaume de Valence, le 12 janvier 1588.

2. Ribalta était un de ces Espagnols naturalisés Romains, imitateurs de Raphaël élevés à l'école des Carrache.

3. Le Guide et le Dominicain, appelés tour à tour pour décorer le *Trésor* — on nomme ainsi la chapelle de saint Janvier dans la cathédrale de Naples — n'eurent que le temps de s'enfuir pour éviter la mort.

la peignant sur la face des bourreaux. Voyez son *Martyr de saint Barthélemy*, regardez le bourreau qui, tout en dépouillant de sa peau l'apôtre héroïque, tient entre ses dents le couteau tout ensanglanté dont il se sert pour son horrible besogne, tandis que son aide ricane avec férocité en aiguisant un couteau de rechange. Rien de plus répugnant, et ce fut pour le peintre l'occasion d'un très grand succès, le clou principal où il attacha sa réputation. Voilà pourtant où l'abus du réalisme conduisait l'art. Notez qu'on était, dans cette voie, tout aussi loin de la vérité vraie que dans celle dont on se détournait avec dédain.

Convention pour convention — puisque l'art n'est et ne peut être qu'une convention — celle qui fait de l'art un allégement de la vie n'est-elle pas préférable à celle qui en fait une aggravation de nos peines? Entre le rêve qui console et le cauchemar qui obsède, le choix peut-il être douteux? Ribera avait hésité un moment entre ces deux voies. Nous l'avons vu à Parme, au début de sa carrière en Italie, ému devant les œuvres du Corrège. L'*Échelle de Jacob*, au Musée de Madrid, est un témoin vivant encore de ce premier enchantement. Or, le charme dont le peintre s'était jadis enivré s'empara de lui de nouveau vers la fin de sa vie. Les voix qui l'avaient ravi se reprirent à chanter en lui, et ce fut en les écoutant qu'il peignit, quelques années avant sa mort, l'*Adoration des Bergers* du Musée du Louvre[1]. Ce tableau, si lumineux et si largement peint, d'une conception si saine et d'une ferveur si vraie, est évidemment exécuté sous l'inspiration du Corrège. Il rachète bien des choses et faisait bonne figure à un second rang dans le *Salon carré*. L'Enfant Jésus est couché dans sa crèche, tandis que la Vierge, les mains jointes et les yeux levés au ciel, est agenouillée devant lui. Trois bergers, deux devant le *Bambino* et l'autre derrière lui, sont également en adoration. Une femme âgée se tient debout derrière les deux premiers. On aperçoit au fond l'ange qui descend du ciel pour apporter la bonne nouvelle. Tout est d'un bel effet pittoresque et d'une excellente tenue religieuse dans cette peinture. Les traditions du grand art italien pénètrent finalement de leurs clartés le plus sombre et le plus intraitable champion des brutalités espagnoles[2].

1. 553, c. V.; 548, c. T.; 1721, c. S. — Ce tableau est daté 1650, et signé : *Iusé Ribera Español Academico Romano*. — La *Déposition de croix*, qui passe pour le chef-d'œuvre de Ribera, est à Naples, dans la Chartreuse de San Martino.— Ribera fut habile aussi comme graveur à l'eau-forte.

2. Ribera, jeune encore, avait épousé Leonora Cortèse, femme d'une grande beauté, dont il

Quittons encore un moment notre itinéraire pour regarder Zurbaran, qui n'est pas non plus dans le *Salon carré* et qui n'y peut pas être, tant qu'il ne sera pas représenté au Louvre par une œuvre choisie parmi ses meilleures. Il n'en demeure pas moins un des grands peintres de l'Espagne, et dès que son nom est inscrit dans nos catalogues, notre devoir est de le prononcer ici... Nous avons vu, dans Ribera, un réaliste orgueilleux et brutal, querelleur et vindicatif, jaloux jusqu'au crime, et ne recherchant guère, dans les sujets religieux, que de hideux spectacles. C'est un réaliste aussi que nous retrouvons dans Zurbaran, — tout peintre vraiment Espagnol en est un, — mais un réaliste fervent, profondément religieux, d'une austérité vraiment monacale, mettant dans sa peinture ce qu'il y a de plus chaste et de plus recueilli dans la vie du cloître, avec quelque chose de hautain et de dur, comme le génie, la vie, les mœurs d'un peuple, où rien n'inclinait les âmes vers la douceur.

La Galerie du Louvre possède, de Zurbaran, deux grands tableaux, qui faisaient partie d'une série de peintures décoratives consacrées à saint Pierre Nolasque et exécutées dans le cloître de la Merci, à Séville. Dans l'un de ces tableaux, saint Raymond de Peñafort, entouré de religieux, est assis sous un dais, tandis qu'en face de lui, attentif à sa parole, se tient debout saint Pierre Nolasque. Dans l'autre, un pape, un roi, un évêque et des moines, accompagnés d'une suite nombreuse, assistent aux funérailles d'un cardinal-évêque, qui repose sur un lit de brocard d'or [1]. Dans ces tableaux, dont l'exécution a de la sécheresse, le dessinateur prime le peintre. Les figures, qui sont autant de portraits, sont vivantes et vraies, sans pose ni embarras. Rien ne vise à l'effet. Point de ces accumulations d'ombres qui ne sont que de grossiers artifices pour arriver à des reliefs exagérés. La lumière, uniformément répandue, communique à l'ensemble quelque chose de gris et de triste. On reconnaît là un Espagnol très convaincu, mais qui tient encore à l'Italie par des enseignements puisés en très haut lieu. On sent que Zurbaran a vu Rome, et qu'il a demandé, dans les *Stanze*, des conseils au plus grand des maîtres... Il était né, en 1598, d'une famille de laboureurs à Fuente de Cantos, en Estramadure. Élève de Juan de las Roelas, — un Espagnol devenu Vénitien qui

avait eu plusieurs enfants. Le Napolitain Dommici le fait disparaître mystérieusement à la suite de l'enlèvement de sa fille Maria Rosa par Don Juan d'Autriche. Cean Bermudez le fait tout simplement mourir à Naples en 1656.

1. (555 et 556, c. T.; 1738 et 1739, c. S.)

tenait école à Séville, — il avait contracté auprès de ce maître le goût des riches étoffes et la science de les draper avec harmonie. Il excellait surtout à peindre les draperies blanches, « con especialidad en los Blancos », dit son biographe [1], et l'on en peut juger par le vêtement de l'évêque dont on célèbre les funérailles au Musée du Louvre. Mais Zurbaran ne se trouvait pas assez en Espagne chez Roelas. La renommée du Caravage l'attirait en Italie, et l'exemple de ce maître, qui érigeait la violence en système, eut sur lui l'influence qu'elle devait exercer sur tout peintre espagnol. Il ne s'en tint pas d'ailleurs à cet enseignement ; il remonta jusqu'à Raphaël, alla même au delà, et n'en revint pas moins dans son pays le plus Espagnol des peintres et le peintre par excellence des moines de l'Espagne. Séville, avec ses soixante couvents, était pour un tel artiste un admirable champ d'observation. Capucins, dominicains, franciscains, trinitaires, carmélites, tous les ordres religieux passaient et repassaient chaque jour devant lui. Il fut bientôt maître dans l'art de peindre ces dehors si rudes dans leur austérité ; mais l'habit ne lui suffit pas. Il vit le rayon de poésie qui éclaire et transfigure la brutalité des choses, sentit ce qu'il y a de plus chaste et de plus recueilli dans la vie monastique, découvrit sous la bure un monde de piété, de douleurs, de macérations, de souffrances, et lui donna son âme. A vingt-cinq ans, il était considéré comme un maître. Les couvents et les églises se disputaient ses œuvres. C'est entre 1625 et 1630 qu'il peignit le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, un des chefs-d'œuvre de l'école de Séville [2].

On a nommé Zurbaran le *Caravage espagnol*. Cela n'est qu'à moitié vrai. Si Zurbaran possède l'énergie du Caravage, il a une hauteur de sentiment que le Caravage ne connut jamais. Ses figures ont beau être communes à force d'être vraies, elles sont en possession d'une foi qui les ennoblit, d'une beauté morale qui les porte jusque sur les hauteurs. Il est pour l'Espagne ce que Le Sueur, presque à la même heure, allait être pour la France, avec cette différence, que Le Sueur met au service d'une âme infiniment tendre une

1. Cean Bermudez : *Diccionario de las mas illustres professores.*

2. Ce tableau se trouvait au collège de Saint-Thomas d'Aquin à Séville. Il est maintenant au Musée de Séville... Saint Thomas d'Aquin apparaît dans le ciel entre les quatre docteurs de l'Église. Au premier plan sont agenouillés Charles-Quint, l'archevêque Déza. L'empereur est suivi de plusieurs chevaliers. L'archevêque, qui avait fondé ce collège, est en compagnie de quelques religieux de l'ordre des Frères Prêcheurs.

exquise suavité de talent, tandis que Zurbaran, en véritable Espagnol qu'il est, traduit par une exécution brutale un mysticisme qui garde quelque chose de dur jusque dans l'amour divin. Cependant, s'il imprime à la ferveur des moines une austérité souvent farouche[1], il s'humanise et se prodigue en soins attentifs devant les nobles vierges auxquelles il consacre à l'occasion son pinceau. Quelle aimable et brillante procession! Voici sainte Cécile, sainte Lucie, sainte Catherine, sainte Inès, sainte Barbara protectrice des grands, sainte Marine patronne des pauvres. Regardez-les passer dans leurs riches costumes du temps de Philippe III et de Philippe IV, angéliques et mondaines tout ensemble, délicates et fines, hautaines et quelque peu suspectes d'orgueil dans leur pieux recueillement. C'est de ce brillant cortège qu'est détachée la *Sainte Apolline* du Musée du Louvre[2]. Richement vêtue d'une robe jaune et d'une tunique rose, derrière lesquelles flotte un manteau vert, elle s'avance, jeune et belle, en se dirigeant vers la gauche, élégante et presque aérienne, la tête couronnée de fleurs, tenant de la main gauche une palme et de la droite les tenailles et la dent, symboles de son martyre. Voilà bien ces draperies sonores, ces soieries épaisses et glacées de tons chauds, qui font songer à Venise, et que Zurbaran se plaisait à peindre dès sa jeunesse dans l'atelier de Roelas. Mais ces belles harmonies ne le détournent pas de sa voie, qui est la voie austère et la voie douloureuse. On ne l'y peut suivre dans notre Galerie Nationale. Pour le voir sous son véritable jour, c'est en Espagne qu'il faut aller, à Saragosse, à Madrid et surtout à Séville[3].

1. Voir les cinq portraits en pied des Pères de la Merci, transportés de leur couvent, à Séville, dans l'Académie de Saint-Ferdinand à Madrid. Voir aussi l'*Histoire de saint Bruno* et le *Miracle de saint Hugues*, transportés de Xérès à Madrid. L'esprit de Dieu ne semble-t-il pas planer sur ces peintures d'une tristesse solennelle.

2. 557, c. T.; 1740, c. S.) — Au bas de ce tableau, qui faisait partie de la galerie du Maréchal Soult, on lit : S. POLONIA.

3. On le retrouve aussi à Munich et à Londres beaucoup mieux qu'à Paris. On voyait, cependant, avant 1848, au Musée du Louvre un moine franciscain en prière, qui suffisait à lui seul pour faire comprendre Zurbaran. Ce n'était, hélas! qu'un dépôt. — Ce fut seulement en 1650 que Philippe IV, sur le conseil de Velasquez, appela Zurbaran à Madrid, où il mourut en 1662, à l'âge de soixante-quatre ans. Il avait épousé à Séville dona Leonora Jordera.

VELASQUEZ.

Palomino Velasco raconte que Zurbaran venait de terminer la décoration qui lui avait été confiée dans la galerie du Buen Retiro et de la signer « Zurbaran peintre du roi », quand Philippe IV entra dans cette galerie et dit à l'artiste, en lui frappant familièrement sur l'épaule : *Peintre du roi et le roi des peintres.* Ce n'est sans doute là qu'une légende. Si c'était de l'histoire, Philippe IV se serait trompé, à moins qu'en bon prince il n'eût voulu flatter Zurbaran[1]. Le roi des peintres de l'Espagne, c'est Velasquez. Bien qu'il ne se montre pas au Louvre avec l'importance qu'il devrait y avoir, il nous remet dans notre voie et nous ramène en plein *Salon carré.* Parmi les sept tableaux qu'on lui attribue dans nos catalogues, il n'en est guère qu'un seul, le *Portrait de l'Infante Marguerite,* sur l'authenticité duquel il n'y ait aucun doute[2]. Tous les honneurs lui étaient dus, et on les lui a rendus en le plaçant dans notre Tribune nationale. Il ne ressemble à aucun des chefs-d'œuvre qui l'entourent, et il a sa manière à lui de se tenir de pair avec tous.

Portrait de l'infante Marie-Marguerite[3]. — L'Infante Marie-Marguerite, fille du roi d'Espagne Philippe IV et de Marie-Anne d'Autriche, peut avoir ici de sept à huit ans, et se présente très simplement avec la conscience native de son importance et de sa majesté. Elle est debout et à mi-jambes, de trois quarts à gauche et se détachant sur un fond perdu, la main droite appuyée à une chaise de velours rouge garnie de cré-

1. C'était d'autant moins le cas de faire à Zurbaran cet éloge exagéré, qu'il s'agissait des *Travaux d'Hercule,* la plus faible de ses œuvres, la seule peinture profane, d'ailleurs, qu'il ait faite dans sa vie.

2. Dans les *Portraits du roi d'Espagne Philippe IV* (552, c. T.; 1732, 1733, c. S.), on sent plutôt des répétitions que des œuvres originales. Le portrait de *Don Pedro Moscoso de Altamira*, doyen de la chapelle royale à Tolède (553, c. T.; 1737, c. S.), n'est pas de Velasquez. La *Réunion de treize personnages, parmi lesquels on reconnait Velasquez et Murillo,* est le tableau qu'il convient de remarquer le plus après le portrait de l'Infante Marguerite. Ces treize figures sont fort bien posées dans leur orgueil castillan. On sent en elles une certaine bravoure qui était alors dans l'air de l'Espagne.

3. (555, c. V.; 551, c. T.; 1731, c. S.)

VELASQUEZ

(1599-1660)

PORTRAIT DE L'INFANTE MARIE MARGUERITE


LINFANTE. MARGVERITE

pines d'or, la main gauche pendant avec abandon le long du corps et tenant une fleur. Des cheveux d'un blond filasse, séparés en bandeaux et retenus par un nœud rose sur le côté droit de la tête, encadrent ce jeune visage, aux joues rebondies, qu'éclairent deux grands yeux ronds regardant droit devant eux. La robe est en soie blanche, garnie de dentelles noires, avec des nœuds de rubans roses pareils à celui de la tête, attachés au milieu de la poitrine, sur l'épaule gauche et à l'extrémité des manches. Comme bijoux : un collier, deux bracelets, une pendeloque de corsage, une longue chaîne d'or tombant en sautoir de l'épaule gauche jusque sur la hanche droite et soutenant l'ordre royal... Ce portrait est d'une étonnante vérité. On est saisi par ce qu'il y a de gravité hautaine et immobile chez cette enfant, sans rien d'emphatique ni de déclamatoire. Cette solennité, déjà presque souveraine dans un si jeune âge, est historique et profondément vraie. Velasquez ne cherche à rendre que ce qu'il voit, la poésie lui vient par surcroît. C'est que les couleurs sous lesquelles lui apparaît la réalité sont à elles seules tout un poème. Elles lui permettent d'obtenir le relief en pleine lumière, sans recourir aux oppositions violentes. Il a le secret de l'équivalence des tons. Des blancs et des roses, rompus de quelques noirs et agrémentés d'un peu d'or, font à eux seuls ici tous les frais, et, de ces quelques nuances délicates et tendres, il tire un effet qu'à l'aide des palettes les plus chargées les autres peintres ne sauraient rendre. La lumière aussi joue son rôle et son grand rôle dans cette peinture. Depuis ses intensités les plus franches jusqu'à ses lueurs les plus fugitives, ne semble-t-elle pas être un instrument docile entre les mains du peintre? Idéaliser son modèle, Velasquez n'y songe guère, mais il le transfigure à force de clartés. La manière dont il dispose de l'air ambiant lui constitue surtout une supériorité sur tous les peintres. Velasquez est par excellence le peintre de l'atmosphère. Lui seul fait saisir ce qu'il y a de subtil dans la monochromie de la nature castillane.

C'est en Castille, en effet, et non ailleurs que nous transporte l'*Infante Marie-Marguerite*. Elle y était née le 12 juillet 1651. A l'âge de quinze ans, en 1666, elle allait épouser l'empereur d'Allemagne Léopold Ier et payer bientôt de sa vie son titre d'impératrice[1]. Cette petite princesse, qui traverse

1. Elle mourut en 1673 à l'âge de vingt-deux ans, laissant une fille Marie-Antoinette, qui fut mariée à l'électeur de Bavière, Maximilien-Emmanuel. Sa sœur aînée, Marie-Thérèse, fut la

ainsi l'histoire avec l'éclat et la rapidité d'une étoile filante, a été pour Velasquez un modèle de prédilection. Elle lui a inspiré plusieurs de ses meilleurs portraits. Le premier en date est celui que nous avons au Louvre. Le plus important et le plus fameux est celui du Musée de Madrid. Quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie jamais... Dans une des chambres du palais royal, Velasquez, debout devant son chevalet, est en train de peindre l'infante, qui prend une tasse des mains d'une fille d'honneur. Elle a près d'elle les deux nains favoris de la cour, Maria Barbola et Nicolo Pertusano. Par une porte ouverte sur les jardins au fond d'une longue galerie, pénètre la libre et pleine lumière du soleil. Le gentilhomme de service se tient au seuil de cette porte, près de laquelle est un miroir, où se réflètent les figures du roi et de la reine. Voilà un portrait, qui, avec les portraits complémentaires dont il est accompagné, est un grand tableau d'histoire. Les figures se meuvent avec aisance au milieu de l'entrecroisement de plusieurs lumières, sans démarcations nettement accusées des contours. Elles semblent animées du souffle de la vie, tant leurs mouvements sont justes, tant leur couleur est franche, tant leur dessin, sous une apparence abandonnée, est partout rigoureux. On raconte que, quand Velasquez présenta cette œuvre importante à Philippe IV, celui-ci prit le pinceau des mains du peintre, et peignit la croix de Saint-Jacques sur la poitrine du portrait que Velasquez avait fait de lui-même dans ce tableau. Il va sans dire que ce n'est là qu'une légende, et qu'un chevalier de Saint-Jacques ne se faisait pas par des procédés aussi sommaires[1]. Par quels degrés Vélasquez était-il monté aussi haut? D'où lui venait un pareil art? Quels avaient été les maîtres d'un tel maître?

femme de Louis XIV. Il fut longuement parlé de l'Infante Marie-Marguerite au commencement du dix-huitième siècle dans les débats qui eurent lieu, après la mort de son frère Charles II, entre les maisons de Bourbon et d'Autriche au sujet de la succession d'Espagne.

1. Cette légende a été recueillie par Charles Blanc dans l'*Histoire de la vie des peintres* et elle est presque universellement répétée. M. Paul Lefort, dans son remarquable travail sur Velasquez, en a fait justice. Ce fut Velasquez lui-même qui demanda au roi d'être reçu « dans l'ordre et chevalerie de Santiago, pour y vivre dans son observance, règle et discipline, à cause de sa dévotion au bienheureux apôtre monseigneur saint-Jacques ». Et, d'abord, il dut prouver deux choses : 1° qu'il était noble Hidalgo; 2° qu'il n'avait jamais exercé aucune profession « vile ou vénale », aucun « métier de marchand ou changeur », jamais peint que « pour le bon plaisir de sa majesté », jamais tenu « boutique de tableaux », car « le roi ne concéderait jamais l'ordre s'il pouvait supposer qu'il en a été autrement ». M. Paul Lefort nous a donné l'intéressant résumé de ces *informaciones*, dépositions des témoins, etc.

Diego Velasquez de Silva était né à Séville en 1599[1]. Son père était Portugais et sa mère appartenait à la noblesse de l'Andalousie. On le mit d'abord en apprentissage chez Herrera le Vieux, dont le joug brutal le révolta bientôt. Il entra ensuite chez Francesco Pacheco, peintre médiocre, homme aimable, écrivain distingué[2], dont la maison était le rendez-vous des beaux esprits de Séville. Palomino, dans son précieux langage, nomme cette maison « la prison dorée de l'art, *carcel dorado del arte* ». Le poète Francisco Gueredo de Villegas et le romancier Miguel Cervantès en étaient les hôtes assidus. Quelle fortune, pour un jeune peintre, que de fréquenter en telle compagnie! Entre Pacheco et Velasquez, la douceur de caractère était un trait commun. Le maître prit l'élève en affection, et, sans pressentir ses hautes destinées, il lui donna sa fille en mariage. Velasquez avait vingt ans quand il épousa Dona Juana, qui en avait dix-sept. Son pinceau s'était familiarisé avec toutes les hardiesse chez Herrera, son esprit s'ouvrait à toutes les délicatesses chez Pacheco. Comme peintre même, il n'y perdait pas son temps. Les natures mortes[3], que Pacheco lui faisait copier, développaient ses facultés de coloriste en lui révélant le secret des contrastes et des harmonies de la nature. Son génie de peintre était loin cependant de s'être complètement éveillé. L'*Adoration des Mages* et l'*Adoration des Rois*[4], peintures creuses et insignifiantes, aussi pauvres de dessin que vides de couleurs, montrent où il en était encore après cinq ans de séjour chez Pacheco. Quant au tableau connu sous le nom de l'*Aguador* (le *Marchand d'eau de Séville*), qui le fit sortir du rang parmi les élèves de Pacheco, il prouve avec quelle servilité il copiait alors les réalités les plus pauvres. Mais l'heure était proche où des horizons nouveaux allaient s'ouvrir devant lui.

Velasquez allait avoir vingt-trois ans en 1622 quand le chanoine Fonseca, son compatriote, l'appela à Madrid et lui ménagea le plus puissant des protecteurs, le duc d'Olivarès, qui gouvernait l'Espagne sous le nom de Philippe IV. Les merveilles réunies au Prado et à l'Escurial éclairèrent soudain son esprit. Le jeune roi, dont il fit le portrait équestre, se prit d'es-

1. Son acte de naissance se trouve dans l'église de San Pedro et est date du 16 juin 1599.

2. Auteur de l'*Art de la peinture.*

3. *Frutas, aves, peces, y cosas inanimadas por el natural*, dit Cean Bermudez. *Diccionario de los mas illustres Proffessores*, etc.

4. Au musée de Madrid.

time pour son talent et d'affection pour sa personne. La fortune de Velasquez était faite. Admis dans l'intimité de Philippe IV, partageant avec Calderon la faveur royale, comblé d'or et de présents, nommé d'abord Peintre du roi *(Pintor da camara)*, puis Introducteur de la Chambre *(Uzier de camara)*, il ne se laissa pas détourner de son art et sentit que son heure n'était pas encore arrivée. De jour en jour il marchait vers le mieux, témoin le portrait de sa femme en Sibylle et celui du poète Gongora, qui marquent les premières années de son séjour à Madrid. Tout indépendant qu'il fût déjà, il se courbait encore devant la renommée de Ribera, qui remplissait l'Espagne. Le tableau des *Buveurs (los Borrachos)*, peint en 1630, montre avec quelle docilité il acceptait un tel joug. Jamais le naturalisme n'avait été poussé plus loin que dans cette peinture, où la trivialité du sujet le dispute à celle de l'exécution. Bacchus en personne se complaît au milieu de ces ivrognes déguenillés, choisis parmi les pires des drôles. Des ombres noires, prodiguées de toutes parts comme un tribut payé au maître, ajoutent la violence et la malpropreté à ce qu'il y a d'excessif et de malsain dans cette épaisse gaieté. Voilà où Velasquez en était quand il rencontra Rubens à Madrid. Rubens, qui arrivait en Espagne comme ambassadeur du roi d'Angleterre, comprit ce qui manquait à Velasquez et le poussa vers l'Italie[1]. A Venise, Velasquez vit dans toute leur gloire Titien, Tintoret, Véronèse; à Florence, il se fit le disciple des Florentins de la grande époque; à Rome, le pape Urbain VIII le logea au Vatican, où il redevint écolier devant Michel-Ange et devant Raphaël. Ce ne fut qu'après s'être soumis à cette forte discipline, qu'il eut la pleine possession de ses moyens.

A ceux qui, confondant la règle avec l'asservissement, regardent l'Italie comme une entrave au libre développement de l'artiste, on peut répondre par l'exemple de Velasquez. Quelle prise la Renaissance pouvait-elle avoir sur un tel peintre? En avait-on jamais vu un qui semblât plus rebelle à son influence? C'est cependant à l'Italie qu'il dut recourir pour parfaire son génie. Les peintres — et le nombre en est grand — dont l'horizon se ferme en revenant de Rome, sont ceux qui, n'ayant rien en eux, n'ont rien à perdre d'eux. Le dessin s'apprend; mais non la couleur, elle est, dit-on, un privilège

1. Velasquez s'embarqua à Barcelone, sur le vaisseau du marquis Spinola, le 10 août 1629. Pacheco. *Art de la peinture.*

de naissance. Ce ne fut, cependant, que passé trente ans et après avoir été apprendre à dessiner et à peindre en Italie, que Vélasquez devint le grand artiste que l'on sait. Dès lors, il fut prodigue de toutes les harmonies, sans renoncer pour cela à aucune de ses audaces. Sa physionomie ne perdit rien d'elle-même, mais elle prit de la noblesse, de la distinction, de l'élégance, et, même au milieu des trivialités qui furent parfois dans son goût parce qu'elles étaient dans le goût de l'Espagne, il lui en resta quelque chose. C'est à son retour d'Italie qu'il peignit les *Forges de Vulcain*. Apollon, comme auparavant Bacchus, n'est-il pas toujours pour lui le premier venu? Ne sont-ce pas encore les plus vulgaires des hommes qu'il choisit pour représenter les dieux? Assurément oui; mais de quel voile magique la couleur les enveloppe! Alors s'ouvre cette galerie de portraits sans rivaux, parmi lesquels nous avons vu déjà celui de la petite infante du *Salon carré*, portraits en pieds et portraits équestres, isolés ou par groupes formant tableaux : les portraits des infants don Fernand et don Balthazar, en chasseurs et en compagnie de leurs chiens; ceux de Philippe IV et de sa seconde femme Maria Anna, en prière l'un et l'autre; les portraits équestres de Philippe III et de Marguerite d'Autriche, de Philippe IV et de la reine Isabelle, de don Balthazar Carlos et du duc d'Olivarès. Regardez particulièrement ces deux derniers : l'infant don Balthazar, lancé à fond de train dans un de ces paysages castillans, montueux et coupés d'obstacles; Olivarès, la tête si fièrement empanachée et le corps si bien pris dans son armure damasquinée d'or, s'enfonçant dans la mêlée dont on aperçoit le nuage au fond du tableau. Que de fougue, que de naturel et que de noblesse! Quelle fierté tranquille et quelle singulière impression de grandeur naïve dans ces chevauchées!

Velasquez était donc revenu d'Italie plus Espagnol qu'il ne l'avait jamais été. Il en était revenu surtout peintre d'histoire. Outre ses portraits, dont la plupart sont des documents historiques de premier ordre, quelques-uns de ses tableaux ont, pour l'histoire aussi, une importance considérable. La *Reddition de Breda*[1] est une page d'histoire politique du plus haut prix, et l'on trouve dans les *Fileuses* un trait de mœurs populaires éblouissant à force de

1. Connue sous le nom du *Tableau des Lances (el Cuadro de las Lanzas)*. En 1626, après un siège de dix mois, la ville de Breda s'était rendue au marquis Spinola, commandant des troupes espagnoles, et Philippe IV, qui ne comptait encore que vingt et un ans d'âge et avait déjà cinq

lumière et de vérité [1]. Le paysage même est peinture d'histoire entre ses mains, car il ajoute l'âme de la nature à l'âme des personnages dont il devient le complément nécessaire. Il faut avoir ressenti la mélancolie sombre de l'Escurial et de ses alentours, soit qu'elle s'éclaire du plein soleil d'un beau jour, soit qu'elle s'enveloppe des sinistres clartés d'un ciel chargé d'orages, pour comprendre à quel point elle devient, sous le pinceau de Velasquez, le commentaire obligatoire des figures blondasses et blafardes qui sont celles des descendants dégénérés de Charles-Quint. Venu jeune encore à Madrid, Velasquez s'était à tel point pénétré de ce qu'il y a de subtil dans la monochromie du pays castillan, qu'il semblait peindre l'air qu'on respire en ces monotones contrées. Il est incomparable par le nombre et la richesse de ses tons terreux. Il a des gris lumineux et tendres qui ne sont qu'à lui et qui tiennent à cette terre de teinte neutre, surchauffée et glacée tour à tour par un climat qui passe subitement et à chaque instant d'un excès à l'autre [2]. Comme peintre, il traite la nature d'une manière étrange et puissante à la fois. Regardez de près ses paysages, tout y semble confus, on dirait le chaos. Éloignez-vous, l'ordre aussitôt renaît, la clarté se fait, chaque chose reprend sa place et réapparaît avec sa véritable fonction... La nature a d'étranges distractions. Elle s'était trompée sans doute en faisant naître Velasquez à Séville et non pas à Madrid. Velasquez a été par excellence le peintre des Castilles, et l'Andalousie avait entouré son berceau de ses chaudes clartés. Ce dur pays de la Manche dont il s'est épris, peut-être l'avait-il connu avant de le voir. Peut-être en avait-il entendu les premières descriptions de la bouche même de l'immortel auteur du *Don Quichotte*, dans *ce carcel dorado del arte* qui était la maison de son maître? Qui sait si la fructification d'un pareil germe n'a pas été pour quelque chose dans l'abondante moisson qu'il nous a laissée?

En 1648, Velasquez, chargé par Philippe IV d'une mission qui l'élevait presque au rang d'ambassadeur, fit pour la seconde fois le voyage d'Ita-

ans de règne, avait fait faire par le peintre Leonardo un tableau pour consacrer cet événement. Vingt ans après, en 1646, le même Philippe IV, accablé de revers et se reportant vers cette journée glorieuse, demandait à Velasquez de la lui rappeler à nouveau.

1. *Las Hilanderas*. Velasquez peignit ce prodigieux tableau en 1656. Nulle part les vibrations de l'atmosphère et les transparences lumineuses de l'air ambiant ne sont rendues comme dans cette peinture.

2. Ces caractères particuliers de la peinture de Velasquez ont été parfaitement sentis par Arvède Barine dans des travaux déjà cités par nous.

lie[1]. Sa renommée l'y avait partout précédé, et ce fut à qui lui ferait fête. Le pape Innocent X l'accueillit avec les plus grands honneurs, mais quoi qu'il pût faire, il resta l'obligé du peintre, dont il reçut le portrait fameux qui est encore à Rome la perle du palais Doria. A son retour en Espagne, Vélasquez fut investi de la charge d'*Aposentador mayor* (grand maréchal du palais). Jointe à l'épuisement qu'avait amené chez lui l'excès du travail, la fatigue que lui imposa cette nouvelle fonction abrégea ses jours. Au mois de mars 1660, Philippe IV allait conduire à Louis XIV l'infante Marie-Thérèse, qui devait être reine de France. L'île des Faisans près d'Irun, appelée depuis lors l'île de la Conférence, avait été choisie pour la rencontre des deux rois. Velasquez partit pour y préparer les logements de la cour, revint à bout de forces, et mourut à Madrid le 7 août suivant... Madrid avait été sa résidence de prédilection, et c'est à Madrid encore qu'il faut aller pour le connaître. Non seulement ses œuvres y sont en nombre et de qualité supérieure, mais elles y vivent dans l'atmosphère qui leur convient. C'est là surtout que l'on rencontre cette longue suite de portraits sans rivaux, parmi lesquels notre *Portrait de l'Infante Marie-Marguerite* tiendrait très dignement sa place. C'est là aussi que se trouvent le tableau des *Lances* et celui des *Fileuses*. L'élévation du style y fait assurément défaut, mais on y sent comme l'apparition d'un monde nouveau dans le domaine de la réalité[2].

1. Philippe IV, voulant établir une Académie des Beaux-Arts à Madrid, envoyait Velasquez en Italie pour y acquerir tout ce qu'il croirait digne de figurer avec honneur dans cette Academie. Parti de Madrid en décembre 1648, Vélasquez s'embarqua à Malaga le 2 janvier 1649 avec le duc de Naxera. Celui-ci allait recevoir a Trente l'archiduchesse Marie-Anne, qui devait être la seconde femme de Philippe IV.

2. Voir, sur Velasquez, les études publiees par M. Paul Lefort dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIX, p. 415; t. XX, pp. 229 et 416; t. XXI, p. 525; t. XXII, p. 176; t. XXIII, p. 112; t. XXIV, p. 403; t. XXVI, p. 161.

MURILLO.

Murillo, le dernier des grands peintres espagnols et de tous le plus universellement connu, nous ramène encore à Séville, non plus seulement pour y assister à sa naissance et à sa première éducation, mais pour y être témoin de sa laborieuse carrière. La vue de quelques tableaux de Van Dyck et un voyage à Madrid furent les seuls événements de sa vie. Pour lui le monde tout entier a été contenu dans Séville, dont on parlait comme d'une merveille, *que non a vista Sevilla, non a vista maravilla.* C'est à Séville qu'il a exécuté toutes ses œuvres. C'est en allant de l'église Santa-Cruz sa paroisse à la Cathédrale et de la Caridad[1] au couvent des Capucins, qu'il a vu se dérouler devant lui la vie humaine tout entière, depuis ses réalités les plus tristes jusqu'à ses rêves les plus éthérés, et qu'il s'en est approprié les principaux traits. Murillo, c'est Séville elle-même, Séville aux couleurs gaies, Séville avec la vivacité et l'exubérance andalouses... Il est le seul peintre de l'Espagne qui soit complètement représenté au Musée du Louvre, où il ne compte pas moins de douze tableaux[2]. Nous allons rencontrer sur notre route les deux plus importants de ces tableaux.

L'APPARITION DE LA VIERGE IMMACULÉE[3]. — Ce qui a inspiré tant de fois la peinture espagnole, ce n'est pas la *Conception immaculée de la Vierge* que l'Église célèbre le 8 décembre et dont Pie IX a fait un dogme en 1855, mais l'*Apparition de la Vierge immaculée,* absolument pure, exempte de la tache originelle. L'art s'est autorisé de ce passage de l'Apocalypse de saint Jean, quoique l'Église n'ait jamais songé à en faire l'application à la Vierge : « Il

1. L'église de la Charité avait été fondée par Juan de Marana ou Mânara, dont Mérimée a raconté l'histoire. Jean de Marana avait épouvanté Séville par ses débordements; il l'édifia par sa conversion, après avoir vu en songe passer son propre enterrement. Il fonda la *Caridad* pour y donner la sépulture aux suppliciés, et ce fut pour cette église que Murillo, devenu l'ami de don Juan, peignit quelques-uns de ses meilleurs tableaux.

2. Parmi ces tableaux, deux seulement peuvent être contestés.

3. 548, c. V.; 539, c. V.; 1709, c. S.

MURILLO

·1616-1682·

APPARITION DE LA VIERGE IMMACULÉE



parut un grand prodige dans le ciel, une femme revêtue de soleil; elle avait la lune sous ses pieds, et sur sa tête une couronne de douze étoiles. » Voilà l'éblouissante vision peinte par Murillo.

La Vierge, portée sur les nuages, monte au ciel dans un rayonnant transport. Debout sur le croissant lunaire, elle est enveloppée de lumière et de gloire. Ses longs cheveux dénoués flottent autour de son visage radieux. Ses mains sont croisées sur sa poitrine. Son corps est comme perdu dans une longue robe blanche et dans les draperies flottantes d'un ample manteau bleu. Des multitudes d'anges et des nuées de chérubins tourbillonnent autour d'elle au milieu des plus douces clartés et forment l'atmosphère idéale où s'élève la céleste vision... Il faut noter ici quelques traits particuliers à la dévotion pittoresque de l'Espagne. D'abord, la robe blanche dont Murillo habille ses Vierges dans ces sortes de tableaux, contrairement à l'usage de la robe bleue presque toujours adopté pour les Vierges italiennes depuis l'antiquité chrétienne. Ensuite les pieds, que les peintres d'Italie se sont plu à montrer dans leur nudité virginale et dont Murillo s'applique à ne laisser rien voir; peut-être par crainte d'éveiller le souvenir de ces danses, qui sont pour les femmes espagnoles, pour les femmes andalouses en particulier un si puissant moyen de séduction, partant de damnation. C'est ainsi que Murillo jette un voile sur les pieds nus que Raphaël avait peints sans le moindre scrupule dans ses Madones les plus hautement conçues, la *Vierge de Foligno* et la *Vierge de Saint-Sixte*. En les laissant seulement entrevoir, Murillo croirait manquer de respect au mystère de pureté auquel il consacre son tableau. Cependant, quelle distance entre le sentiment religieux des Vierges de Raphaël et la sentimentalité dévotieuse des Vierges de Murillo! C'est l'abîme creusé entre ce qui est beau et ce qui est joli. Murillo, d'ailleurs, ne recule pas devant d'autres moyens de séductions mondaines. S'il cache avec soin les pieds, il montre avec ostentation les cheveux. Plus de ces voiles, plus de ces bandeaux qui encadraient avec tant de modestie le visage des Madones. Le peintre espagnol dénoue la longue chevelure de sa Vierge immaculée et la laisse flotter follement sur les épaules; il en exagère même l'opulence[1] et en fait

1. Quand ce tableau entra dans la galerie du maréchal Soult, la chevelure de la Vierge tenait une beaucoup plus grande place que celle qu'elle occupe aujourd'hui. Des avaries considérables s'étant produites, le duc de Dalmatie, choqué de cette chevelure excessive, exigea du restaurateur

ressortir la mondanité. Assurément, il ne faut pas parler d'austérité devant ce tableau. Cette Vierge aux yeux chargés de langueur, au frais visage et à la bouche amoureusement épanouie, est-ce bien l'âme qu'elle impressionne? Les sens ne sont-ils pas surtout et presque exclusivement intéressés? Mais la foi souffle où elle veut, comme elle veut, et arrive au but par les moyens qu'il lui plaît d'employer. Ame tendre, rêveuse et sentimentale, Murillo était un vrai dévot, et il peignait avec sincérité ce qu'il ressentait. Sa religion n'a rien de rébarbatif comme celle du vieil Herrera, rien d'effrayant comme celle de Ribera, rien de dur comme celle de Zurbaran; elle est faite d'attraits et de délices, de mollesse et d'amour, ouvre des vues sur un paradis rempli de douceurs qui sont bien près de la fadeur. Ces fadeurs nous gâtent presque entièrement le charme que répand autour d'elle la *Vierge immaculée* du *Salon carré*[1].

Murillo est surtout de son pays et de son temps, d'un pays où l'amour s'exalte et déborde à chaque instant, d'un temps où le catholicisme, sans rien céder de ses ferveurs claustrales, s'était fait aimable en vue du monde. Saint Ignace et sainte Thérèse avaient passé par là près d'un siècle auparavant et l'art en avait gardé quelque chose. Murillo, sans doute, n'a pas un génie de premier ordre, le génie qu'il faudrait pour planer avec sécurité sur les hauteurs; mais il a un talent d'une flexibilité merveilleuse, une couleur vaporeuse et chaude, une rare suavité de pinceau. C'en est plus qu'il ne faut pour faire oublier ce qu'il y a de banal dans l'accent, de précieux et de mou dans l'exécution de sa peinture. Défauts et qualités, d'ailleurs, se fondent ensemble pour lui constituer un charme personnel, une véritable originalité, un don de

qu'il en dissimulât une partie sous l'auréole de lumière qui rayonne autour de la tête de Marie.

1. Ce tableau fit au Louvre une entrée bruyante le 19 mai 1852. Acheté 615,300 francs à la vente du maréchal Soult, il prit aussitôt la place d'honneur dans le *Salon carré*. L'honneur était excessif. Antérieurement déjà il avait dû entrer dans notre Musée. Par un marché passé le 13 avril 1835 entre M. de Montalembert et le maréchal Soult, il avait été acheté avec deux autres tableaux de Murillo, moyennant 500,000 francs, par la liste civile du roi Louis-Philippe; mais le marché fut résilié le 23 mai suivant, et les trois tableaux restèrent dans la galerie du duc de Dalmatie. — Dans une autre *Apparition de la Vierge immaculée,* qui a eu également les honneurs du *Salon carré* (546, c. V.; 538, c. V.; 1708, c. S.), six figures, qui sont de très beaux portraits, se tiennent à gauche et sont vues à mi-corps; à droite, dans le ciel, deux anges déroulent une banderole, sur laquelle on lit : IN PRINCIPIO DILEXIT EAM. Dans l'œuvre de Murillo, ce tableau compte parmi les meilleurs. Il fut acquis en 1818 pour 6,000 francs.

nature, dont il n'eut cependant la pleine possession qu'après un noviciat longuement prolongé.

Bartolommeo Estaban Murillo était né à Séville dix-huit ans après Velasquez, le 1er janvier 1618[1]. Fils d'ouvrier, il fut élevé par la charité d'un prêtre, qui devina sa vocation et le plaça chez Juan del Castillo, peintre médiocre, mais assez bon maître, où l'on exécutait surtout des natures mortes, des *Sargas*, marchandises courantes pour l'exportation dans les Amériques et jusque dans l'Inde. L'apprenti peintre avait promptement acquis de l'habileté dans cette fabrication de pacotille, dont la vente facile et toujours assurée lui fournissait de quoi pourvoir à tous ses besoins. Murillo ne voyait guère au delà, quand un de ses camarades d'école, Pierre de Moya, revint de Londres, d'où il rapportait des copies d'après Van Dyck et de nombreux dessins de maîtres. Il voulut partir aussitôt pour les Flandres et visiter également l'Italie; mais Velasquez l'arrêta à Madrid, où il lui ouvrit les résidences royales[2]. Murillo vit alors face à face Titien, Paul Véronèse, André del Sarte, Rubens, Van Dyck, Raphaël lui-même. Ce fut une révélation. Nature mystique et langoureuse, il se sentait attiré vers les Italiens de la fin du quinzième et du commencement du seizième siècle, plutôt que vers les Espagnols du dix-septième. L'âme de Corrège surtout était pour son âme une âme sœur. En bon Espagnol qu'il était, cependant, il dut payer son tribut à Ribera, mais il en fut quitte à aussi bon compte que possible. Quant à Vélasquez, comme il était inimitable, Murillo se contenta de l'admirer. En 1545, après deux années de séjour à Madrid, il revint à Séville, où il fut loin d'être encore l'artiste exceptionnel que l'on sait. Le *Miracle de Don Diego*, plus connu sous le nom de la *Cuisine des Anges*, qu'il peignit pour le petit cloître des Capucins l'année même de son retour dans sa ville natale, est encore une œuvre pleine d'incertitude et d'obscurité[3]. On veut y voir, dit un des récents

1. Palomino l'avait fait naître en 1613. Cean Bermudez a relevé cette erreur. *Diccionario historico de los mas ilustres professores de las bellas artes en España*, Madrid 1800.

2. Murillo arriva à Madrid en 1643. Il était alors âgé de 45 ans.

3. (550 bis c. V.; 546, c. T.; 1716, c. S.) — Le *Jeune Mendiant* 551, c. V.; 547, c. T.; 1717 c. S.), est aussi un des premiers tableaux que Murillo peignit à Séville après son retour de Madrid. C'est une peinture pâle, timide et indécise. Il faut voir par opposition les *Mendiants* de Munich, que Murillo peignit une dizaine d'années plus tard, et auxquels il a prodigué toutes les chaleurs de son pinceau.

historiens de la peinture espagnole, l'influence des *quattrocentisti*, quelque chose de la fraîcheur et de la naïveté des peintres ombriens[1]. Nous sommes à l'aise pour regarder ce tableau, puisqu'il est au Musée du Louvre, et nous n'y apercevons que les ombres noires de Ribera, mais rien qui rappelle Pérugin ni aucun des siens. Murillo devait attendre quelque temps encore avant d'entendre sonner l'heure de sa transformation définitive, on pourrait dire de sa transfiguration. Ce n'est que cinq ans après avoir peint la *Cuisine des Anges*, qu'il peignit la *Naissance de la Vierge* que possède également notre Galerie Nationale[2]. Murillo nous ouvre alors — mais alors seulement — l'écrin où il va puiser à pleines mains les chatoyants trésors qu'il répandra désormais dans toutes ses œuvres. Ainsi, ce n'est que passé trente-cinq ans que ce talent si personnel s'est trouvé en possession de ses moyens d'action. Murillo avait encore trente ans devant lui pour être le charmeur de l'Espagne. Dès lors, il put se prodiguer, sans crainte d'arriver jamais jusqu'à l'épuisement. Sa couleur, devenue chaude et vaporeuse, de froide et dure qu'elle avait été jusque-là, se transformait au gré de son imagination. Nous avons vu de quels mirages il avait entouré la *Vierge immaculée* du *Salon carré*. Voyons maintenant sous quel prisme enchanteur il va faire paraître devant nous la *Sainte Famille*.

La Sainte Famille[3]. — La Vierge est assise sur un tertre. L'Enfant Jésus, debout sur les genoux de sa Mère, prend de sa main gauche une croix de roseau que lui offre le petit saint Jean. Celui-ci est présenté au groupe divin par sainte Élisabeth, agenouillée vis-à-vis de Marie. Dans le ciel apparaît le Père Éternel entouré d'une gloire d'anges, et, au-dessous, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. L'agneau symbolique est couché au milieu du premier plan du tableau... Voilà encore une de ces visions d'une religiosité charmante, où le ciel et la terre, noyés dans une vapeur d'or et d'azur, se confondent dans une même harmonie. Que de mélodies délicieuses chantent dans ce tableau! Comme les yeux s'y reposent avec ra-

1. *Les Maîtres espagnols*, par M. S. Jacquemont (*Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1888).

2. (544 ter c. V.; 540, c. T.; 1710 . S.)

3. (548. c. V.; 543. c. P.; 1710 c. S. Ce tableau est signé : Bartholom de Murillo F. Hispan.

vissement! Mais l'esprit et l'idée religieuse ont-ils lieu d'être également satisfaits? Il est au moins permis d'en douter. La Vierge n'est ici qu'une jeune femme avenante et fraîche. On la voudrait pour épouse ou pour sœur: mais, quelque bonne volonté qu'on y mette, on n'y peut voir la Mère du Verbe. Quant à l'Enfant Jésus, on trouve encore bien moins en lui quelque chose de divin. C'est un enfant gentil plutôt que beau, et d'une grâce qui ne sort pas de l'ordinaire. Il en est de même du petit saint Jean. Comment a-t-on pu dire[1] et répéter[2] que Murillo « avait su imprimer au Fils de Marie un caractère vraiment surhumain », que, devant cet Enfant, « on se sentait averti de la présence d'un Dieu », qu'enfin « chez Raphaël, la Vierge est plus vierge, et que, chez Murillo, l'Enfant Dieu est plus dieu. » Est-il possible d'avoir à ce point des yeux pour ne pas voir? La vérité est que si Raphaël est le peintre de la Vierge, il est bien plus encore le peintre de l'Enfant Jésus, et que, dans la Vierge et dans les Enfants Jésus de Murillo, il n'y a ni Vierge ni Dieu. La *Sainte Famille* de Murillo, dans le *Salon carré,* en est la preuve. Contentons-nous de la séduction extérieure et ne cherchons pas au delà!

Chose étrange, Murillo est un chrétien fervent, et sa peinture, quoiqu'il y mette toute son âme, demeure voluptueuse et mondaine. Ses rêves mystiques sont mignards à force de suavité. Nous le voyons dans le *Salon carré* du Louvre. C'est de plus un éclectique. Il prend son bien partout où il le trouve. Regardez à l'Académie de Saint-Ferdinand, à Madrid, la *Sainte Élisabeth de Hongrie pansant les teigneux*, une de ses plus belles peintures. Si le coloris est d'une chaleur toute personnelle au peintre sévillan, la composition ne rappelle-t-elle pas les belles et sages ordonnances de certains peintres italiens de cette époque, de Dominicain particulièrement? Et, tout à côté, dans le même lieu, ces fameux *Medios puntos* ne font-ils pas songer à Corrège? On pourrait multiplier les exemples. Cela n'empêche pas Murillo d'être à certains égards un vrai maître et de rester, après Velasquez, le plus grand des peintres de l'Espagne. Il en est certainement le plus facilement accessible. Nulle part ailleurs qu'en Castille on ne peut connaître, même incomplètement, Velasquez. Partout ailleurs qu'en An-

1. Thoré : *Études sur la peinture espagnole Revue de Paris*. Annee 1835.
2. Charles Blanc : *Histoire des peintres de toutes les écoles.* Peinture espagnole : Murillo. p. 8.

dalousie on connaît, quoique imparfaitement, Murillo[1]. Transportez les tableaux de Velasquez de Madrid à Séville, ils perdront quelque chose de leur signification et de leur valeur. Transportez de Séville à Madrid les tableaux de Murillo, le dommage pour eux sera moindre[2]. C'est que la convention et la fantaisie ont une grande part dans l'art de Murillo, tandis que la vérité naturelle et l'observation locale sont presque tout dans l'art de Velasquez. Le *Portrait de l'Infante Marguerite*, quels que soient l'intérêt et l'admiration qu'il nous inspire dans le *Salon carré* du Louvre, est une œuvre qui souffre à être dépaysée. L'*Apparition de la Vierge immaculée* et la *Sainte Famille* sont, au contraire, des œuvres d'une acclimatation facile. Ces visions enflammées, où l'on entrevoit les belles formes créées par Dieu pour lui gagner les âmes, seront les dernières dont nous emporterons l'image en quittant l'Espagne[3].

1. C'est néanmoins la Cathédrale, l'église de la *Caridad* et le musée de Séville qu'il faut visiter pour savoir tout ce que vaut Murillo. (Voir surtout : les *Vierges immaculées* de la Cathédrale et du Musée; l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue*, à la Cathédrale; *Moïse frappant le rocher* et la *Multiplication des pains* à l'église de la *Caridad;* au Musée aussi *Saint Félix de Cantalicia tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, *Saint François d'Assise adorant Jésus crucifié*, les *Aumônes de saint Thomas* de *Villeneuve*, la *Vierge à la Serviette*, etc.)

2. Voir les tableaux de Murillo au musée du Prado et à l'Académie de Saint-Ferdinand, à Madrid. Rappeler surtout dans cette Académie : la *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux* et les *Aumônes de saint Diego de Alcala* et les deux grands tableaux représentant la *Légende du Patricien romain*, communément appelés *Medios puntos* (en demi-cercle, à cause de la forme que Murillo a été forcé de leur donner pour les approprier aux deux tympans de l'église de Santa-Maria-la-Blanca, à Séville).

3. Voir, sur Murillo, les études publiées par M. Lefort dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XI. pp. 35, 176, 310, et tome XII. p. 251.

ALLEMAGNE

Nous voici en pleine Germanie, loin des pays latins où nous avons jusqu'ici voyagé. Quel spectacle la peinture allemande nous va-t-elle réserver dans le *Salon carré*? Un aperçu peut-être sur ses floraisons primitives et à peine de quoi nous édifier sur sa robuste maturité.

La peinture allemande a eu jusqu'ici des chroniqueurs plutôt que des historiens, et ce qu'on sait d'elle est rempli d'obscurité. L'histoire, même quand elle a été faite et refaite, n'est-elle pas toujours à refaire? N'est-ce pas la toile de Pénélope, que les générations successives recommencent sans cesse? Pesez les témoignages qui sont les preuves de l'histoire. L'accord se rencontre-t-il jamais parmi les témoins? Leur sincérité n'est-elle pas souvent douteuse, rarement clairvoyante? Un document n'infirme-t-il pas à chaque instant ce qu'affirme un autre document? Voyez les événements contemporains et considérez les erreurs dont on les entoure. Quand on songe à la manière dont on conte ce que nous avons vu de nos yeux, n'est-on pas presque en droit de regarder l'histoire comme le pire des romans?... Il ne devrait pas en être ainsi pour l'histoire de l'art, dont les témoignages ne sauraient mentir, puisqu'ils ne parlent qu'aux yeux. Mais il s'agit de les interpréter et d'en tirer les enseignements qu'ils comportent; et là encore tout est sujet à erreurs et à contradictions. Au lieu d'ou-

vrir simplement les yeux devant eux, on s'épuise en raisonnements, on construit des systèmes. Ne lit-on pas, dans un des livres les plus répandus sur l'histoire générale de la peinture, qu'au cours du quatorzième et du quinzième siècle la peinture allemande a été l'institutrice de la peinture italienne? Ce qui revient à dire que Giotto n'était qu'un écolier à côté de Guillaume de Herle, et que Masaccio avait tout à apprendre de Stephan Lochner[1]... L'érudition, cependant, n'est pas sans avoir fait luire quelque lumière au milieu des obscurités de la peinture allemande. MM. Hotho, Scheibler, Henry Thode ont réuni de précieux matériaux, à l'aide desquels M. H. Janitschek a pu écrire un livre[2]. Avons-nous définitivement entre nos mains le fil à l'aide duquel nous pouvons nous retrouver dans le labyrinthe des écoles du Haut et du Bas-Rhin, de Colmar et de Cologne, de Clèves, de Nuremberg, d'Augsbourg, de Prague, etc., etc.? Ce qui est certain, c'est que ce n'est plus en aveugle que l'on marche désormais dans ce dédale. Les vieux maîtres allemands, jadis dédaignés même en Allemagne, y sont accueillis maintenant avec faveur. C'est à qui s'empressera autour d'eux. Dans les musées de Berlin, de Munich, de Stuttgard et de Vienne, on les voit aux places d'honneur. A Cologne et à Nuremberg, on leur a consacré des galeries spéciales. Malheureusement on ne les connaît guère au Louvre. Les rares épaves qui sont venues d'eux dans notre Galerie Nationale n'en donnent qu'une idée confuse et insuffisante, mais le peu qu'elles nous montrent de ces âmes d'autrefois suffit pour attirer nos âmes. Ne traitons pas les peintres primitifs de l'Allemagne avec trop de hauteur; ne leur tenons pas rigueur de leur ignorance, qui fut celle de leur temps. Demandons-leur plutôt un peu de cette franchise de cœur et de cette fraîcheur d'émotion dont ils ont été si riches et dont nous sommes si pauvres aujourd'hui.

L'ancienne peinture allemande, affranchie des formules hiératiques, apparaît

1. « Si l'on établit un parallèle entre les peintres allemands et les peintres italiens jusqu'à l'apparition de Léonard, on doit reconnaître que ceux-ci ont été grandement dépassés par ceux-là... C'est à la suite des maîtres allemands, que Léonard de Vinci né en 1442, Michel-Ange né en 1474, Titien né en 1479, Raphaël né en 1483, Tintoret né en 1512, ont opéré la vraie résurrection de l'art latin... » (Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles.* Introduction à l'*École Allemande*, pages XIII et XIV.

2. H. Janitschek : *Die Deustche Malerei*, Berlin, 1889. — Sur le livre de M. H. Janitschek, M. H. Wyzewa a fait un excellent travail : *les Peintres primitifs de l'Allemagne* (*Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1889).

au commencement du quatorzième siècle avec sa physionomie sentimentale, le *Gemüth*, dont seront marqués tous ses rêves. Cologne, qui était alors la capitale intellectuelle de l'Allemagne, fut le berceau de l'école, le foyer où le mysticisme germanique trouva son expression la plus haute. C'est là que maître Tauler, mort en 1361, prêchait la théorie de la rêverie passive. « Le but de l'homme, disait-il, n'est pas l'action, mais l'émotion. » Toute la philosophie de la peinture allemande est là. Les peintres de Cologne s'adressent à des âmes. Pour eux, le monde extérieur n'existe pour ainsi dire pas, l'émotion est tout. Leur art, frêle et délicat, semble embaumé d'innocence et d'ingénuité. Il s'est développé durant plus d'un siècle avec la même douceur et la même sérénité, produisant des œuvres presque parfaites en leur genre, sans préoccupation des droits de la science et de la nature, sans rien céder de lui-même et sans rien renier de sa foi, même quand les œuvres réalistes et triomphantes des Van Eyck eurent fait invasion en Allemagne. C'est en Guillaume de Herle, mort en 1378, que se personnifie l'école de Cologne au quatorzième siècle. Mais rien de Guillaume de Herle n'est à Paris. C'est à Cologne même qu'on le trouve[1]... Quant au quinzième siècle allemand, ce n'est guère dans notre Galerie Nationale qu'on le rencontre encore. Il ne se maintient pas longtemps exempt de tout alliage étranger. L'art flamand pénètre bientôt à Cologne, pour altérer jusque dans son sanctuaire le génie de l'ancienne école. Nombre de peintres des provinces rhénanes vont dès lors en Flandre pour y apprendre leur métier. La plupart y séjournent, quelques-uns y demeurent[2]. Le plus grand de tous, Étienne Lochner, n'est pas lui-même sans dérober quelque chose aux peintres d'outre-Rhin, quoique l'âme reste allemande et infiniment touchante encore sous son pinceau. Malheureusement, rien ne permet de le juger au Louvre. C'est dans la cathédrale de Cologne[3] et au

1. Voir, sur cette première école de Cologne, J.-J. Merlo : *Die Meister des altkölnischen Malerschule*. Cologne, 1852. — Regarder, dans le grand tableau d'autel de Guillaume de Herle, transporté de l'église Sainte-Claire dans la cathédrale de Cologne, les sujets relatifs à l'enfance de Jésus... On a, d'ailleurs, attribué à Guillaume de Herle nombre de tableaux qui ne lui appartiennent pas.

2. Hans Memling fut du nombre. Il était né à Mayence et devint le plus fervent des suivants de Jean Van Eyck. Nul ne songe maintenant à le disputer à la Flandre : mais, de son origine rhénane, il garda quelque chose, une tendresse mystique particulière qui est la marque de son origine.

3. Voir, dans la cathédrale de Cologne, le grand *Dombild*. Cet important tableau est peut-être le dernier ouvrage du maître. On sent, en le regardant, que Lochner a connu l'art des Van Eyck.

musée de cette ville[1], c'est aussi à la pinacothèque de Munich[2] qu'on rencontre ses précieux tableaux. Ce que nous possédons, dans notre Musée, du *Maître de Saint-Barthélemy*[3] et du *Maître de la mort de Marie*[4], quoiqu'on y aperçoive un reste de la douceur germanique du bon vieux temps, est insuffisant pour consoler de l'absence de Lochner. Lucas Cranach lui-même ne saurait combler un tel vide[5].

Plusieurs des figures y sont traitées comme des portraits, à la façon flamande. Mais on voit en même temps que si Lochner a subi cette influence, il y a en même temps résisté. A ce point de vue, Lochner est une exception presque unique parmi les peintres allemands du quinzième siècle.

1. Regarder, au petit musée de Cologne, la *Vierge au Voile*, la première peinture connue de Lochner. Elle date sans doute de 1410. Le charme de cette figure est tout mystérieux, et n'a rien à voir avec la vérité naturelle. La *Vierge au Buisson de roses*, également à Cologne, est d'un sentiment encore plus éthéré.

2. Voir, à la pinacothèque de Munich, la *Vierge entourée d'anges musiciens*.

3. Voir, au Musée du Louvre, le *Christ descendu de la croix* (280, c. V.; 2737, c. S.). Nicodème, monté sur une échelle, descend le corps du Christ, qu'il a détaché de la croix. Au-dessus de lui, un serviteur supporte le bras gauche de Jésus. Une sainte femme agenouillée presse avec douleur le bras droit du Sauveur, tandis que Joseph d'Arimathie et Marie-Madeleine soutiennent les jambes. A gauche, saint Jean reçoit dans ses bras la Vierge évanouie. Toutes ces figures sont peintes sur fond d'or. Les fonds d'or sont l'atmosphère naturelle de l'ancienne peinture allemande. Ce tableau était recouvert de deux volets, qui sont perdus. Il appartenait, au dix-septième siècle, à la maison professe des jésuites de la rue Sainte-Antoine, et, au dix-huitième siècle, à l'église du Val-de-Grâce. On l'attribuait jadis à Lucas de Leyde. Puis, on l'a inscrit dans nos catalogues sous le nom de Quentin Matsys, à cause des analogies qui le rapprochent du grand *Ensevelissement du Christ*, au musée d'Anvers (n° 244 du *Catalogue* du musée d'Anvers). On est dans le vrai, croyons-nous, en restituant cette peinture à l'école de Cologne et en l'attribuant au *Maître de Saint-Barthélemy*, qui avait profité des exemples de Quentin Matsys.

4. Voir, au Musée du Louvre, les trois tableaux réunis dans un même cadre (601, c. V.; 2738, c. S.) : La *Cène*, la *Mise au Tombeau*, *Saint François d'Assise recevant les Stigmates*. Ces trois tableaux étaient dans l'église de Sainte-Marie de la Paix, à Gênes. On les a attribués à Quentin Matsys, à Lucas de Leyde, à Holbein, sans qu'on puisse justifier aucune de ces attributions. Si l'on y regarde bien, on reconnaît un peintre de l'ancienne école de Cologne, qui a subi l'influence flamande et quelque chose aussi de l'influence lombarde. En restituant ces peintures au *Maître de la mort de Marie*, on a chance de ne se pas tromper. Dans la *Mise au Tombeau*, c'est l'influence de Quentin Matsys qui domine. Dans la *Cène*, l'influence de Léonard et de son école est manifeste.

5. Le Louvre possède trois tableaux de Lucas Cranach le Vieux : *Vénus dans un paysage*, datée de 1529, elle est nue et coiffée d'un large chapeau rouge (98, c. V.; 2703, c. S.); *Portrait de Jean Frédéric III* surnommé le *Magnanime*, daté 1532 (99, c. V.; 2704, c. S.); *Portrait d'homme* daté 1531 (100, c. V.; 2705, c. S.). Dans ces trois peintures, on voit le dragon ailé, qui est la marque du peintre. Lucas Cranach était né à Cranach, en Franconie, en 1472; il mourut à Weimar en 1553. Il a fait nombre de peintures de pacotille. Il a été, cependant, à ses heures un des peintres les plus

MARTIN SCHONGAUER.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS [1]. — Pour trouver au Louvre un pur et véridique témoin de la peinture allemande au quinzième siècle, les plus récents historiens de l'ancienne peinture allemande [2] nous engagent à reprendre notre itinéraire autour du *Salon carré* et à nous arrêter devant la petite Vierge attribuée jusqu'ici dans nos catalogues à Roger Vander Weyden [3]. Il faudrait, d'après eux, la restituer à Martin Schongauer. Le procès n'étant pas suffisamment instruit, nous laisserons provisoirement cette peinture à la Flandre, qui est en possession déjà; mais le nom de Martin Schongauer se trouve dès maintenant prononcé, et nous nous en félicitons, parce que cela nous permet de parler ici d'un artiste qui fut parmi les plus considérables de son temps.

Martin Schongauer [4] avait commencé par être un imitateur des Flamands. Il s'était ensuite dégagé de toute influence étrangère, et s'était placé au premier rang des peintres allemands. Comme graveur, il est le plus grand artiste de son temps [5]. Certaines de ses planches ont servi de modèles aux

ingenieux et les plus expressifs de l'Allemagne. On peut s'en convaincre dans les musées de Nuremberg, de Berlin, de Vienne et de Munich. Réserve faite des deux grands Allemands que nous allons rencontrer dans le *Salon carré*, il fut le dernier peintre vraiment allemand de l'Allemagne.

1. 2195. c. S.

2. *Die Deutsche Malerei*, par M. H. Janitscheck. Berlin 1889.

3. Tout en prenant acte dès maintenant des revendications de l'Allemagne et tout en accolant à ce tableau le nom de Martin Schongauer, nous ne décrirons cette petite Madone qu'à notre passage dans la Flandre du quinzième siècle. Connaissant Martin Schongauer par ce que nous allons en dire et Roger Vander Weyden par ce que nous en dirons alors, nous discuterons contradictoirement et en connaissance de cause les titres de chacun d'eux.

4. On l'avait surnommé *Schön* (beau) et *Hipsch* (joli). Son portrait authentique, avec une inscription contemporaine et la date de 1483, se voit à la pinacothèque de Munich.

5. Le burin de Martin Schongauer a une justesse d'expression et une énergie d'accent qui défient toute comparaison. Ses planches ont été décrites par Bartsch et par Heinecke. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris en est richement pourvu.

plus illustres maîtres de la Renaissance italienne. Raphaël lui-même, dans son *Spasimo*, a mis à profit le *Portement de croix* du maître de Colmar... Martin Schongauer avait fondé l'école allemande du Haut-Rhin et était mort à quarante-huit ans selon les uns, à trente-huit selon les autres. Né à Colmar entre 1440 et 1450 [1], il avait renié l'école de Cologne pour celle de Bruges, et était allé dans les Pays-Bas pour y apprendre directement de Roger Vander Weyden ou de ses élèves la pratique de son art [2]. Après avoir séjourné quelques temps à Anvers [3], il était retourné dans sa patrie et s'était mis à faire des pastiches flamands. Dégoûté bientôt de cet art d'imitation, il avait repris possession de sa nationalité et était revenu vers les maîtres de Cologne. A partir de ce moment, son style s'agrandit, sa pensée se développe, son imagination lui suggère les plus heureuses combinaisons pittoresques, ses compositions offrent un curieux mélange d'élégance et de naïveté, ses figures de femmes surtout ont une séduction qui leur est personnelle. Ses regards, en même temps, se tournent vers l'Italie. Il pénètre dans l'intimité de quelques-uns des maîtres de la Péninsule, notamment dans celle de Pérugin, et son âme d'artiste s'en ressent. Son dessin prend alors quelque chose de la grâce ombrienne. Sa couleur aussi se réchauffe au contact des colorations vénitiennes. Voilà pourquoi, devant lui, on songe à l'Allemagne d'abord, à la Flandre aussi, et quelquefois même à l'Italie. De là les impressions flottantes que laissent après elles quelques-unes de ses œuvres [4]. Quant à ses

1. On l'a fait naître à Augsbourg, à Nuremberg, à Ulm, à Colmar. La preuve est faite maintenant en faveur de Colmar. On n'a rien pu recueillir de précieux sur la date de sa naissance; mais on est fixé sur la date de sa mort, puisqu'on l'a relevée parmi les actes inscrits à partir de 1400 sur les registres de la paroisse de Saint-Martin à Colmar. *Martinus Schongauer pictorum gloria... Obiit in die Purificationis Mariæ, anno* M. CCCC. LXXXVIII (1488). M. Gontzviller, auteur du *Catalogue du musée de Colmar*, le fait naître entre 1420 et 1430, M. Waagen en 1440, M. Janitschek en 1450.

2. Son premier maître avait été Caspard Isenmann, qui avait lui-même renié le spiritualisme de l'Allemagne pour le réalisme flamand.

3. C'est ce séjour qui a motivé le nom de *Martino d'Anverso* que lui ont donné les Italiens du seizième siècle. Voici la lettre adressée à Vasari par le peintre Lambert-Lombard, établi à Liège. « In Germania si levò poi un Bel Martino tagliatore in rame, il quale non abandonò la maniera de Rogiero suo maestro, ma non arrivò però alla bontà del colorire che haveva Rogiero, per esser più usato all'intaglio delle sue stampe, che parevanò miracolose in quel tempo, e hogi sono ancora in bona reputatione tra i nostri mansueti artefici, perchè, ancora che le cose sue siano secche, però hanno qualche buon garbo. » (*Carteggio*, tome III, p. 177.)

4. C'est surtout au musée de Colmar qu'il faut aller pour connaître Martin Schön. On n'y

droits sur la petite Vierge du *Salon carré*, nous les discuterons contradictoirement avec ceux de Roger Vander Weyden quand nous serons en Flandre... Mais laissons les peintres gothiques avec les indéterminations qui les entourent. Voici les deux grandes lumières de la Renaissance allemande, Albert Dürer et Holbein. Ce sont elles, maintenant, qui vont nous éclairer.

ALBERT DÜRER.

Albert Dürer, par sa naissance, par son éducation, par sa précoce maturité même, appartient encore au quinzième siècle, et, quoique soulevé bientôt par un nouvel ordre de choses, il gardera, en dépit de lui-même, l'accent des vieux maîtres, ne cédera rien de ce qu'ils avaient de robuste et poussera jusqu'à l'exagération leur rudesse. Les douces Vierges des Guillaume de Herle, des Lochner et des Martin Schön, confinées dans leur recueillement religieux, étaient étrangères aux drames qui se jouaient devant elles. Albert Dürer ne l'entendra plus ainsi. Avec lui, c'est un monde nouveau qui s'ouvre pour l'art en Allemagne, mais sous des dehors toujours gothiques; c'est le monde de la Renaissance qui prend possession du vieil empire germanique. Albert Dürer sera le peintre de toutes les passions, de toutes les douleurs, de toutes les tristesses et de tous les songes. Rien du surnaturel et du réel ne lui sera étranger. Les démons et les anges, la terre et le ciel, la poésie, les sciences, les arts, seront de son domaine. Il sera le Léonard de Vinci de l'Allemagne. Il aura, comme le grand Florentin, le don de l'universalité, mais le don divin de la beauté lui sera refusé.

Albert Dürer naquit à Nuremberg le 21 mai 1471. Fils d'orfèvre[1], il s'ap-

compte pas moins de vingt-huit tableaux de ce maître ou de ses élèves. C'est dans l'église de Saint-Martin, à Colmar, qu'est peut être son plus beau tableau : la *Vierge au Buisson de roses*. — Voir aussi, à la pinacothèque de Munich, *David portant la tête de Goliath;* à la *National Gallery*, de Londres, le *Christ devant Pilate;* et, au Kensington Museum, la *Vierge et l'Enfant Jésus*... Voir surtout l'œuvre gravée de Martin Schon.

1. Le père d'Albert Durer était originaire de la Pannonie. Il était graveur en même temps qu'orfèvre, avait étudié dans les Pays-Bas et était revenu se fixer à Nuremberg, où il avait épousé Barbara Holper.

pliqua, tout enfant, à ciseler le métal. « J'avais appris, nous dit-il, à faire de jolis ouvrages d'orfèvrerie, mais je me sentis plus de penchant pour la peinture que pour la profession d'orfèvre, et j'en parlai à mon père, qui en fut fâché. Pourtant il céda à mon désir, et, en l'an 1486, le jour de Saint-André, il me mit en condition pour trois ans chez Michel Wohlgemuth[1]. » Au quinzième siècle, Nuremberg était le centre classique et scientifique de l'Allemagne. C'est là surtout que s'était opérée la fusion du génie allemand, tout de sentiment intérieur et d'émotion intime, avec l'esprit flamand, tout de nature et d'observation. Les peintres anonymes de Nuremberg sont considérés comme les promoteurs de la Renaissance allemande, et Michel Wohlgemuth est à bon droit réputé comme leur chef. On peut juger de son esprit inventif par le *Grand Calvaire* de la pinacothèque de Munich. Voilà peut-être, avec un surcroît d'imagination où fermente déjà l'esprit nouveau, le dernier mot de la vieille école et une des œuvres qui pouvaient avoir le plus d'influence sur un esprit en voie de formation. Albert Dürer avait quinze ans quand il entra chez Wohlgemuth et dix-huit ans quand il en sortit. Il se mit alors à voyager, visita l'Allemagne, les Pays-Bas, l'Italie, et, de retour à Nuremberg, il se maria.

La légende a fait de ce mariage quelque chose de lugubre. Elle a représenté la femme d'Albert Dürer, Agnès Frey, comme une beauté étrange et redoutable. L'artiste aurait subi devant elle une sorte de fascination, et, tout en pressentant l'abîme, il s'y serait précipité. Le malheur de sa vie aurait été la rançon de sa faiblesse. Après quelques beaux jours, le ciel conjugal se serait obscurci, et dès lors l'orage aurait grondé sans désemparer sur le triste ménage. Jusqu'aux récents travaux de l'Allemagne sur Albert Dürer[2], cette légende, qui ne s'appuie sur aucune preuve, a eu l'autorité de l'histoire[3]. Il suffisait, cependant, pour se mettre en garde contre elle du témoignage même d'Albert Dürer : « J'étais parti, disait-il, en l'an 1490 après Pâques, et je revins en 1494 après la Pentecôte. Aussitôt mon re-

1. Karel van Mander dit qu'Albert Dürer fut élève aussi de Martin Schongauer, mais il n'appuie cette assertion sur aucune preuve.

2. *Albert Dürer, sa vie, ses œuvres,* par M. Thausing, traduit et annoté par M. Gustave Gruyer. — Voir aussi les travaux de M. Charles Ephrussi sur Albert Dürer.

3. Voyez un des livres de vulgarisation les plus répandus : *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*, par Charles Blanc. — École allemande, *Albert Dürer*, p. 4.

tour, Hans Frey négocia avec mon père et m'accorda sa fille du nom d'Agnès. Il me donna avec elle 200 florins, et fit la noce, qui eut lieu le lundi avant la Sainte-Marguerite 1494. » Y a-t-il, dans ce simple récit, l'apparence d'un roman? Nullement. Les parents traitent l'affaire ensemble, bourgeoisement, et leur décision est acceptée par les enfants avec déférence. Le jeune homme a vingt-trois ans, la jeune fille est plus jeune encore. Ils sont beaux l'un et l'autre, et la femme n'a rien de troublant dans sa beauté, son portrait le démontre[1]. L'amour a pu se mettre de la partie, mais il y a été sous la sauvegarde de la convenance et de la raison. Durant douze ans, la vie laborieuse d'Albert Dürer est pleine de travaux, et tout donne à croire que rien n'en vint troubler le bonheur.

En 1506, Albert Dürer se rendit à Venise. Ses œuvres l'y avaient précédé[2] et la jalousie des peintres l'y attendait[3]. Jean Bellin le vengea des cabales montées contre lui et voulut avoir un tableau de sa main. Raphaël aussi, quelques années plus tard, désirait entrer en rapport avec lui et ils échangeaient entre eux des dessins... Albert Dürer tint aussi à revoir la Flandre. Il s'y rendit en 1540, et sa femme l'accompagna dans ce voyage. Les marques d'estime lui furent partout prodiguées, à Anvers, d'abord, à Gand et à Bruges ensuite. Le vin coulait à flots partout en son honneur.

1. Albert Dürer était beau, et il était fier de sa beauté. V. ses lettres à son ami Willibald Pirkheimer : « Dederat huic natura corpus compositione et statura conspicuum, aptumque animo specioso quem continebat. Erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus et quem græci τετράγωνον vocant. Proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, fœmora nervosa, crura stabilia. Sed digitis nihil dixisses vidisse elegantius. » Camerarius. Albert Durer s'est peint lui-même, ainsi que sa femme.

2. Marc-Antoine avait reproduit déjà par le burin les 37 planches de la *Passion* de Durer, et, pour qu'il n'y eût pas supercherie, il y avait apposé son monogramme.

3. « J'ai beaucoup d'amis parmi les Velches, écrit il, qui m'ont averti de ne pas manger ni boire avec leurs peintres parmi lesquels j'ai de nombreux ennemis. Ils contrefont mes ouvrages dans les églises et partout où ils peuvent; puis ils les ravalent et disent que cela n'est pas antique et ne vaut rien. Mais Jean Bellin m'a loué en présence de nombreux gentilshommes. Il est venu chez moi et m'a prié de lui faire quelque chose; il veut bien me le payer. . Tout le monde me dit que c'est un homme fier. Il est très vieux et est encore le meilleur dans la peinture... » Vasari lui-même avoue que les inventions d'Albert Dürer furent d'une grande utilité pour les maîtres italiens : « Figurò tutte quelle così celesti come terrene tanto bene, che fu una maraviglia, e con tanta varietà di fare quegli animali e mostri, che fu gran lume a molti de' nostri artefici che si son serviti poi dell' abondanza e copia delle belle fantasie e invenzione di costui. » *Vita di Marc Antonio*, tome V, p. 403.

A Bruxelles, la régente des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche, voulut elle-même lui faire accueil; mais la cabale bientôt s'empara d'elle, et ses avances se tournèrent en dédain. Ce fut dès lors à qui malmènerait le pauvre Dürer. Si bien, qu'il écrivait sur son carnet en quittant la Flandre : « Dans toutes mes transactions, durant mon séjour aux Pays-Bas, dans toutes mes dépenses, ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les hautes et basses classes, j'ai été lésé, spécialement par Madame Marguerite, qui ne m'a rien donné en échange de mes présents et de mes travaux[1]. » L'empereur Maximilien, pourtant, avait laissé à sa fille d'autres exemples. Il avait pris Albert Dürer en affection et l'avait anobli[2]... Dürer revint avec bonheur en Allemagne, ne la quitta plus, et y mourut le 6 avril 1528, à l'âge de cinquante-sept ans[3].

Portrait d'homme. — Nous n'avons malheureusement, au Louvre, aucune des œuvres capitales de Dürer, aucun de ses tableaux comme la *Trinité*[4] ou le *Martyre des dix mille chrétiens*[5] de la galerie du Belvédère, les *Grands Apôtres* de la pinacothèque de Munich, ou l'*Adoration des Mages* du mu-

1. Journal d'Albert Dürer dans les Pays-Bas en 1520 et 1521, publié par de Mürr au t. X de son *Journal des Arts;* traduit en français par M. Alex. Weill dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquité.*

2. Il lui avait donné pour blason « trois écussons sur champ d'azur, deux en chef et un en *pointe* ».

3. Sur sa tombe, au cimetière de Saint-Jean, on lit cette inscription :

Me. Al. Dv.
quicquid ALBERTI DVRERI mortale fvit
sub hoc conditur tvmvlo.
Emigravit VIII idvs aprilis MDXXVIII.

Willibald Pirkheimer, l'inséparable ami d'Albert Dürer, repose à côté du grand artiste.

4. Dieu le Père, assis sur un arc-en-ciel, tient son Fils mourant sur la croix. Au-dessus de lui plane le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. La Trinité, ainsi représentée, est environnée d'anges, de saints et de patriarches. Au bas du tableau, Albert Dürer lui-même porte une tablette, sur laquelle on lit son monogramme avec cette inscription : *Albertus Dürer, noriens, faciebat anno a Virginis partu* 1511.

5. Ce tableau, qui fut peint pour Frédéric de Saxe, représente le roi Sapor faisant massacrer les dix mille chrétiens de la légende. On y reconnaît Albert Dürer avec son ami Willibald Pirkheimer. Il tient cette inscription attachée au bout d'un bâton : *Iste faciebat anno Domini 1508, Albertus Dürer Alemanus.*

sée des Offices, aucun de ces portraits fameux, tels que ceux des galeries de Vienne, de Munich, de Dresde, de Berlin[1], où se reflètent d'une manière si saisissante la valeur personnelle du maître et l'état de l'art allemand au commencement du seizième siècle.

L'Allemagne en trop minime réduction que nous parcourons dans le *Salon carré* ne nous offre d'Albert Dürer qu'une tête de vieillard, simplement coloriée à l'aquarelle ou à la détrempe, sur une toile sans préparation. D'apparence, ce n'est guère qu'une étude. En réalité, c'est un véritable portrait. Il permet de reconnaître, dans Albert Dürer, un des plus rares génies de son temps, d'un temps qui vit paraître, presque à la même heure, les plus grands artistes du monde moderne. Ce portrait est celui d'un vieillard aux traits rigoureusement accentués, vu de face et légèrement tourné à droite. Il est coiffé d'un bonnet rouge, pourvu de deux appendices qui recouvrent les oreilles. Quelques cheveux blancs s'échappent de ce bonnet et flottent isolément comme de rares épaves sur les tempes dénudées, tandis que de longues mèches plates descendent en nappes abandonnées de chaque côté du visage et jusque sur le vêtement. Le crâne est puissant, solidement établi. Le front, de belles proportions, est sillonné de rides et largement modelé. Les yeux, grands ouverts, pénètrent jusqu'au fond tout ce qu'ils regardent. Des sourcils en broussailles, hérissés et comptés poil à poil, ajoutent à l'ardeur du regard quelque chose d'étrange. Le nez, quoique un peu tombant, a conservé sa forme sculpturale. La bouche, avec ses plis accentués et le fin sourire qui accompagne sa gravité naturelle, est aussi d'un très beau dessin. Les joues, sans être pleines, ne sont pas décharnées, et le menton n'a pas subi de déformations notables. Ni moustaches, ni mouche; mais une longue barbe blanche, — véritable barbe de bouc, — qui part de dessous le menton et tombe, droite et raide, sur le large collet de fourrure adapté à la robe... De cette image, peinte avec tant de verve et avec de si simples moyens, se dégage un prodigieux rayonnement d'intelligence et de vie. Le peintre qui apporte devant la nature une pareille puissance d'interprétation est de haute race, cela

1. Le *Portrait de l'empereur Maximilien I* (1519) et le *Portrait d'un jeune homme* (1507) à la galerie du Belvédère; le *Portrait d'Albert Dürer par lui-même* (1500), le *Portrait de Michel Wohlgemuth* (1506) et le *Portrait d'Oswald Krell* à la pinacothèque de Munich, le *Portrait de Bernard de Ressen* (1521) à la galerie de Dresde, le *Portrait d'Holzschuher* au musée de Berlin; etc.

n'est pas douteux. Cette seule peinture fait pressentir Albert Dürer, elle ne le fait qu'imparfaitement connaître.

Pour mesurer ce qu'il y a de profond et de vaste, et ce qu'il y a aussi d'insuffisant dans le génie de Dürer, pour comprendre ses curiosités infinies, ses inquiétudes constantes, ses douloureux tâtonnements, son désir inassouvi de réaliser l'irréalisable, il faut se rappeler son œuvre tout entière. Chacun de ses tableaux est passionnant d'intérêt, aucun ne procure pleinement l'impression d'un chef-d'œuvre. Dans l'effort que fait Dürer afin de produire une forme originale, on découvre toujours quelque chose de pénible et de gauche. Dürer est l'incarnation même du goût germanique. Il a beau voyager en Flandre et séjourner en Italie, il ne peut rien perdre de l'accent allemand. La beauté pure et l'harmonieuse pondération des formes créées par les maîtres ultramontains sont loin de le trouver indifférent, mais n'ont prise sur lui que bien difficilement. Il le sent et veut créer une beauté allemande, mais n'arrive le plus souvent qu'à la laideur. Malgré les peintres de Venise et de Bruges qu'il a fréquentés, sa couleur même ne se peut déprendre de quelque chose de germanique. Elle est claire et brillante, d'un vif éclat, mais d'une crudité souvent blessante, assez semblable, comme aspect général, aux enluminures des anciens manuscrits. Ce n'est guère que dans ses portraits qu'il arrive à fondre ensemble le génie allemand et le génie italien. Où se révèle surtout sa personnelle grandeur, c'est dans le drame. Il y est incomparable, tout en y demeurant le plus allemand des maîtres. Il est par excellence le peintre de toutes les douleurs. Nul n'a ressenti plus profondément que ce luthérien les angoisses de la Vierge, et à trois reprises différentes il a refait la *Passion de Jésus-Christ*. C'est surtout par ses dessins et par ses gravures qu'il faut le juger. Voyez ses dessins au Louvre même, à l'Albertine et dans toutes les grandes collections de l'Europe. Le vol de l'artiste est irrégulier sans doute, mais que de vigoureux coups d'aile, que d'énergie, que de dons naturels, et quelle sincérité d'accent! Regardez surtout son œuvre gravée[1]. C'est là que se montre dans toute sa force l'esprit de vie qui fermentait en lui, ce besoin de création universelle et continue, et cette folie de l'art qui ne tourmente que les vrais poètes. Quoi de plus pathétique que ses suites de la

1. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris permet, à cet égard, de se renseigner complètement.

Passion et de la *Vierge*, de plus fervent que son *Saint Hubert*, son *Saint Jérôme*, son *Saint Antoine*, de plus dramatique et de plus poignant que sa *Mélancolie*, de plus fantastique que la *Sorcière et les Génies*, le *Chevalier de la Mort*, la *Grande Fortune*, le *Grand Cheval*, de plus audacieux que le *Violent*, de plus philosophique que ses *Blasons*, de plus fier que ses *Chevaliers*, de mieux caractérisé que ses *Portraits*, de plus pittoresque que ses *Paysages*, de mieux construit que ses *Maisons*, de plus allemand et de plus antipathique à l'antiquité que les scènes tirées par lui de la *Fable*. Plus Albert Dürer veut se rapprocher du monde classique, plus le Teuton reparaît en lui. Dès qu'il puise les éléments de son œuvre en dehors de son sentiment personnel, dès qu'il s'aventure dans le domaine des dieux et des déesses qui est aux antipodes de son propre domaine, la vision disparaît, la vue seule demeure et la vue des choses laides.

Mais voilà qu'entraîné par Albert Dürer, notre voyage devient du vagabondage. Il a suffi d'une simple note de rappel placée dans le *Salon carré* du Louvre pour évoquer le souvenir d'un colossal labeur. La seule *Tête d'un Vieillard* a fait passer sur nous le souffle de la vieille Allemagne parvenue à l'apogée de sa vocation pittoresque.

HANS HOLBEIN LE JEUNE.

Albert Dürer vient de nous conduire à Nuremberg, où il nous a retenu presque d'un bout à l'autre de sa vie[1]. Allemand de naissance, il était resté Allemand de cœur et d'âme, sans défaillance d'aucune sorte. Si Holbein nous mène maintenant à Augsbourg, c'est pour nous en faire sortir aussitôt, et pour ne nous y ramener jamais. Issu d'une vieille souche allemande, il quitte jeune encore la terre natale, et n'y revient pas. Il y devient même à ce point étranger qu'on en arrive bientôt à douter de sa nationalité. Albert Dürer, malgré ses insatiables curiosités, reste impénétrable aux influences

1. Sauf le temps de son voyage en Flandre et à Venise. Nous n'avons pas parlé d'un second voyage à Venise, parce qu'il est controversé.

du dehors. Holbein, doué d'un génie moins vaste, mais plus accommodant, est plus facilement accessible. Son germanisme n'a rien d'intraitable ni d'intransigeant. Son âme se rafraîchit au souffle de la Renaissance italienne. Il a, en outre, cette rare fortune d'être, durant sa vie, l'ami du plus grand humaniste de son temps, et de rester après sa mort son inséparable devant la postérité.

Jean[1] Holbein (le Jeune) naquit à Augsbourg en 1498[2]. On l'a fait naître aussi à Grunstadt, à Bâle et à Anvers, de sorte que la Souabe, le Palatinat, la Suisse et les Pays-Bas se le sont disputé tour à tour. Le procès semble maintenant jugé sans appel en faveur de la Souabe. On a la preuve que Jean Holbein (le Vieux), père de Jean Holbein (le Jeune), était originaire d'Augsbourg, et qu'il y habitait au moment de la naissance du fils qui devait illustrer son nom. On sait de plus qu'il fut le maître de ce fils, et l'on n'a qu'à ouvrir les yeux pour se convaincre qu'il mérite aussi d'être regardé pour lui-même. Non seulement il connaissait à fond les maîtres de son propre pays, mais il avait étudié les Flamands et les Italiens, et était devenu le chef de l'école d'Augsbourg, qui fut au quinzième siècle l'école la plus ouverte de l'Allemagne. Bon dessinateur et bon coloriste, l'éclectisme et la science avaient pris chez lui le pas sur l'émotion. Inférieur à Lochner et à Schongauer sous le rapport du pathétique et du sentiment religieux[3], il les domine comme peintre de portraits. Cette faculté maîtresse du portrait, inséparable du vrai bon sens, il la légua à son fils comme le plus précieux de son héritage. Jean Holbein le Jeune, que nous nommerons tout simplement Holbein, fit, sous la direction de son père, des études qui embrassaient l'ensemble des beaux-arts. A dix-huit ans, il vint s'établir à Bâle, où il séjourna durant dix années. Bâle était alors un centre renommé de productions littéraires et typographiques. Aux éditions fameuses qui sortaient des imprimeries de Fröben, de Valentin Curio, de Thomas Wolf, d'Adam Petri et de Cratander, il fallait des illustrations, Holbein s'y employa presque sans désemparer de 1516 à 1526. Il dessina l'encadrement de la *Declamatio de morte*, imprimée par Frö-

1. Jean traduit le nom de Hans en allemand.

2. D'après Woltmann, Jean Holbein (le Jeune) serait né en 1497.

3. Voir ses *Scènes de la Vie de la Vierge* à la cathédrale d'Augsbourg, sa petite *Vierge* au musée de Nuremberg, et son fameux triptyque de *Saint Sébastien* à la pinacothèque de Munich. Il y a déjà presque trop d'habileté dans ces peintures.

ben en 1517. L'année suivante 1518, il entreprit l'illustration de l'*Utopie*, de Thomas Morus. En 1519, il composa le frontispice chargé d'allégories qui est placé en tête du *Novum Testamentum* annoté par Érasme. Ce fut dès lors une suite ininterrompue d'inventions heureuses. Qui ne connaît le frontispice des *Epigrammati Erasmis,* où les influences italiennes se font si vivement sentir? Qui n'a vu l'*Alphabet des Paysans* et l'*Alphabet des Morts*[1]? Qui n'a compris ce qu'il y a de grandeur dans ces lugubres scènes, où l'artiste a su rendre expressives avec correction des figures de cinq millimètres de haut[2]? Holbein s'était fait admettre en 1519 dans la confrérie des peintres de Bâle, et il avait obtenu en 1520 le droit de bourgeoisie dans cette ville. Sa liaison avec Érasme fut le point de départ de sa fortune et de sa réputation. Le savant Hollandais ne fixa sa résidence à Bâle qu'en 1521 ; mais sans connaître les artistes que ses imprimeurs employaient à l'ornementation de ses livres, il ne cessait de les encourager. Les dessins de l'*Encomium Mariæ* lui avaient inspiré pour Holbein un goût particulier. Dès que le vieux savant connut personnellement le jeune artiste, il l'aima plus encore et ne négligea rien pour le faire connaître. Le comte d'Arundel, s'étant arrêté à Bâle à son retour d'Italie en 1525, proposa au jeune maître de l'emmener en Angleterre. Érasme engagea Holbein à accepter l'offre qui lui était faite, et il en écrivit à Thomas Morus, qui lui répondit : « Votre peintre, mon cher Érasme, est un artiste admirable. Je crains bien, toutefois, que le sol de l'Angleterre ne soit pas aussi fertile pour lui qu'il l'espère. Pour qu'il ne le trouve pas tout à fait stérile, je ferai volontiers tout ce qui sera en mon pouvoir. — De

1. Ces alphabets sont d'une extrême rareté. Le musée de Dresde possède le seul exemplaire complet en 24 feuilles de l'*Alphabet des Paysans*. Il possède également, ainsi que la bibliothèque de Bâle, un des quatre ou cinq exemplaires connus de l'*Alphabet des Morts*. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale ne possède aucune des planches de ces *Alphabets*. Holbein revint plus tard sur la *Danse des Morts*. C'est en Angleterre qu'il dessina cette remarquable suite des *Simulacres de la Mort* qui resta dans la Collection Arundel jusqu'en 1650. Elle est maintenant dans la Collection impériale de Saint-Pétersbourg. M. Ambroise Firmin-Didot a décrit avec le plus intelligent des soins les ouvrages dessinés par Holbein et gravés par Hans Lutzelburger. On sait qu'Holbein n'a jamais gravé. Il dessinait en vue de la gravure, et s'en remettait à Hans Lutzelburger du soin de graver ses dessins.

2. « Voyez, dit Renouvier dans l'Y de la *Danse des Morts,* ce squelette enjambant le berceau d'un mouvement superbe et soulevant des deux mains, comme pour le faire jouer, l'enfant à côté de la mère terrifiée. La scène a vingt-deux millimètres en carré, mais donnez un bloc de deux mètres à Michel-Ange, il ne s'y montrera ni plus grand ni plus terrible. »

la cour de Greenwich, le 18 décembre 1525. » Antérieurement à cette date, Érasme, dans ses lettres, avait parlé plus d'une fois déjà d'Holbein à Thomas Morus, auquel il avait envoyé son portrait. C'était donc en connaissance de cause que Thomas Morus répondait à son illustre correspondant.

Holbein partit de Bâle à la fin d'août 1526, après avoir peint, pour le bourgmestre Jacques Meyer, la fameuse Madone, dont les villes de Darmstadt et de Dresde se disputent l'original. Il s'arrêta d'abord à Anvers, pour y voir Quentin Matsis. A son arrivée en Angleterre, il descendit chez Thomas Morus, à Chelsea où, selon Van Mander, il séjourna trois ans[1]. C'est alors que commence cette admirable suite de portraits, qui fournit à l'histoire d'Angleterre tant de précieux documents[2]. Sauf de courtes absences sur le continent[3], Holbein séjourna en Angleterre jusqu'à sa mort. Durant dix-sept ans, de 1526 à 1543, tous les personnages de la cour voulurent avoir leurs portraits peints ou tout au moins crayonnés par lui. Le roi, les reines, les ministres, les courtisans, les plus hauts personnages et les plus grandes dames du royaume, les riches marchands de la Cité, et jusqu'à la corporation des barbiers de Londres, vinrent poser devant lui. C'est là qu'est véritablement la grande œuvre de sa vie. Malgré l'éclat et la renommée de quelques-unes de ses peintures religieuses, telles que la *Vierge au Donateur* de la galerie de Darmstadt et le *Saint Sébastien* de la pinacothèque de Munich, malgré la fécondité de son imagination comme dessinateur, Holbein est avant tout un peintre de portraits. Comme tel, il est au premier rang. Comme tel aussi, il compte parmi les principaux historiens du seizième siècle. C'est à ce titre qu'il est entré dans notre Musée National, où il est représenté par huit portraits, choisis parmi les plus beaux qu'il ait peints.

1. Ce fut en 1528 sans doute qu'il fut présenté à Henri VIII qui s'empara de lui et le logea à Whitehall, avec un traitement de 30 liv. st., ajouté au prix qu'il tirait de chacune de ses peintures. — Holbein demeurait à Londres dans la paroisse de Saint-Andrew-Undershaft.

2. Henri VIII, Catherine d'Aragon, Jeanne Seymour, Marie Tudor (âgée de treize ans), sir Thomas Wyatt, Thomas Morrett, William Butts, John Chamber, Robert Cheseman, Thomas Cromwell, Thomas Morus, Christine, duchesse de Milan, etc.

3. Holbein voulut revoir son pays et sa famille en 1529. C'est pendant ce voyage, qui fut très court, qu'il peignit sa femme et ses enfants. Il revit Érasme et lui donna le beau dessin de la famille de Thomas Morus, qui est au musée de Bâle et qui porte la date de 1529. Holbein était de retour à Londres en 1530. Il y ramena sans doute sa femme et ses enfants. Il retourna encore à Bâle en 1538 : « Jean Holbein est arrivé tout récemment à Bâle venant d'Angleterre, où il doit retourner après avoir passé ici quelque semaines. » (Lettre de l'imprimeur Gualterus, du 7 septembre 1538, citée par Waagen.)

Sauf un seul, ils appartiennent à la France depuis plus de deux siècles. Ils avaient leur place dans la galerie de Louis XIV, et c'est en passant par Versailles qu'ils sont venus au Louvre. Deux d'entre eux, aussi intéressants comme œuvres d'art qu'importants par les personnages qu'ils représentent — le *Portrait de Didier Érasme* et le *Portrait d'Anne de Clèves* — vont nous attirer et nous retenir dans le *Salon carré*.

PORTRAIT DE DIDIER ÉRASME[1]. — Érasme, assis devant une table, écrit ce qu'il a médité, et médite ce qu'il va écrire encore. Vu de profil et tourné vers la gauche, il est vêtu d'une robe noire et coiffé d'un bonnet noir aussi, rabattu sur le front et sur les oreilles. Quel calme, quelle modération, quel recueillement dans ce portrait! Rien de plus simple et de plus naturel, rien de plus austère et de plus attachant, de plus serré comme dessin et de plus robuste comme couleur, de plus minutieux comme exactitude et de plus large comme interprétation, rien qui fasse mieux connaître le personnage physique et mieux voir la personne morale. Regardez cette tête de camée, ce visage délicat et depuis longtemps fatigué, cette physionomie si fine, avec ce qu'elle a de mystérieux et d'impénétrable dans sa profondeur. Voyez les rides que la vie a creusées sur les joues amaigries, et dont elle a cerclé les traits ennoblis par l'étude. Remarquez les yeux abaissés, dont on comprend la profondeur sous les paupières qui les couvrent et derrière les cils qui les protègent. Observez l'insaisissable vibration du sourcil, la mobilité de la narine, la bouche aux lèvres minces et légèrement plissées par une raillerie douce et sans amertume. Tout est noté, souligné même, mais sans minuties ni petitesses d'aucune sorte. L'esprit ne se montre-t-il pas à travers ce masque impassible? Impassibilité, d'ailleurs, qui n'est que de surface. Ce qu'elle cachait de fermeté de caractère et de générosité d'âme, Holbein le savait, et, sous cette apparente froideur, il a montré quelque chose d'étonnamment vivant. On se sent en présence d'un foyer de lumière et de science, dont la chaleur, en dépit de l'âge, est restée vivifiante.

Érasme était né à Rotterdam le 28 octobre 1467[2]. Tout enfant, l'Église

1. 208, c. V.; 2715, c. S.

2. De l'union illégitime d'un bourgeois de Gouda, nommé Gérard, avec Marguerite, fille d'un médecin de Sevenberghe, en Brabant, nommé Pierre.

se l'était approprié. Plus tard, il parvint à s'en affranchir, et, son indépendance une fois reconquise, il la garda jusqu'au bout. A l'âge de neuf ans, on le voit sous la robe d'enfant de chœur dans la cathédrale d'Utrecht, et on le retrouve, à dix-sept ans, sous l'habit de chanoine régulier dans le monastère de Stein, près Gouda. Entre temps, il étonnait le monde par la précocité de son savoir [1]. C'est Henri de Bergue, évêque de Cambrai, qui le fait sortir de son couvent pour l'envoyer à Paris au collège de Montaigu. Érasme y surveille les études d'un jeune seigneur anglais, lord Montjoye, qui l'emmène en Angleterre. Une occasion s'offre à lui d'aller en Italie, où il passe les trois plus belles années de sa vie, de 1506 à 1509, au moment suprême et décisif de la Renaissance. A Bologne, il reçoit le bonnet de docteur en théologie, et assiste au triomphe de Jules II. Il voit avec stupeur le représentant de Celui qui a maudit les œuvres de l'épée apparaître dans l'appareil d'un *imperator*, casque en tête et le glaive en main. « Je suis venu en Italie, écrit-il alors, pour apprendre le grec ; mais la guerre fait rage... Le pape est trop digne de son nom de Jules... » Érasme se hâte vers Venise, où l'attire le groupe d'hellénistes fameux, que Bombasio lui avait tant vanté. Alde Manuce le garde huit mois dans sa propre maison, de janvier à août 1508, et lui fait sa part dans la préparation des éditions *princeps* qui allaient sortir de l'imprimerie du Rialto. Bembo, Marc Musurus, Jean Lascaris, Jérôme Aleandro, etc., deviennent ses amis, et l'admiration qu'il éprouve devant l'ardeur studieuse de ces remarquables esprits exerce sur lui une influence décisive. Il poursuit son voyage à Padoue [2], à Sienne, à Florence, et va partout d'enchantements en enchantements. Il arrive à Rome où sa réputation l'avait précédé, et y reçoit l'accueil le plus flatteur. Le pape, les cardinaux, le cardinal Jean de Médicis notamment — le futur Léon X — s'empressent autour de lui, et c'est Inghirami, « le Cicéron de son temps » et le modèle accompli du prélat italien du grand siècle, qui l'introduit dans cette société romaine, où il devait laisser ses plus chères affections [3]. Le spectacle de la décadence religieuse l'afflige, as-

1. Il avait fait de brillantes études à Deventer.

2. A Padoue, il eut à s'occuper de l'éducation d'Alexandre, archevêque de Saint-André, fils naturel de Jacques IV, roi d'Écosse.

3. La tradition dit que Fœder Inghirami conduisit Érasme dans l'atelier de Raphaël. Ce n'est

HOLBEIN

(1497-1543)

PORTRAIT D'ÉRASME



surément; mais que de compensations intellectuelles pour le dédommager! Le clergé romain comptait, d'ailleurs, beaucoup plus qu'on ne croit, des hommes dignes du sacerdoce. Érasme, proclame Œgidius de Viterbe « vraiment savant quoique moine, et vraiment pieux quoique savant ». Il place Sadolet au premier rang des lettrés qui étaient des hommes d'action évangélique. « Agamemnon, dit-il, souhaitait dix Nestor pour l'armée des Grecs; combien je souhaite plus ardemment dix Sadolet pour l'Église du Christ! » Il en cite, dans le Sacré Collège, d'autres encore qui méritaient l'estime par leurs vertus[1]. Érasme était conquis. Il lui fallut se reprendre, cependant. Des devoirs le rappelaient en Angleterre, où Henri VIII venait d'être couronné roi. Il dut quitter Rome, ou plutôt s'en sauver. Une fois parti, il écrit à Grimani : « J'ai fui, je n'ai pas voulu vous revoir; ma décision, déjà chancelante, aurait cédé; votre bonté, votre éloquence m'auraient retenu. Je sentais l'amour de Rome, en vain combattu, grandir au fond de moi-même. Si je ne m'étais arraché violemment, jamais je n'aurais pu partir. » En laissant derrière lui l'Italie, c'est au bonheur qu'Érasme disait adieu. La gloire l'attendait ailleurs, mais aussi la souffrance. Presque aussitôt il écrit l'*Éloge de la Folie*, comme le résumé des impressions que lui avaient laissées toutes les variétés de l'espèce humaine contenues dans l'*Alma Urbs*. Il était arrivé à Rome grand penseur, il en sortait grand écrivain. Il fut dès lors et resta jusqu'à son dernier soupir l'homme de la Renaissance, exerçant sur son siècle, malgré la haine des partis et les persécutions des sectaires, une prééminence littéraire dont Voltaire seul, deux siècles plus tard, a fourni l'équivalent. Érasme demeura en Angleterre jusqu'en 1521[2], passa ensuite à Bruxelles[3], et se fixa à Bâle où il resta jusqu'en 1529, près de son ami Froben, pour y surveiller l'impression de ses ouvrages. Forcé de fuir devant la violence des réformés, il se retira à Fribourg en Brisgau, où il demeura six ans. Se sentant alors à bout de forces, il revint mourir à Bâle dans la nuit du 11 au 12 juillet 1536.

peut-être qu'une légende, mais elle n'a rien d'invraisemblable. A proprement parler, l'atelier de Raphaël était alors la Chambre de la *Segnatura*.

1. Le cardinal Grimani, par exemple, qui avait réuni au *Palazzo di Venezia* la plus belle bibliothèque de la ville (8,000 volumes) : « Il me traite comme un égal, comme un collègue », écrivait Érasme vingt ans plus tard.

2. C'est pendant ce séjour qu'il fonda l'enseignement du grec à Oxford et à Cambridge.

3. Il y reçut, de Charles d'Autriche, qui fut plus tard Charles-Quint, le titre de conseiller royal.

Après avoir un moment repassé cette noble vie, ne regarde-t-on pas avec un redoublement d'intérêt le portrait peint par Holbein, et n'est-ce pas Érasme lui-même qui nous apparaît au vif dans ce portrait? Taille petite, complexion délicate[1], tenue propre et décente, visage agréable, témoignant d'une grande douceur et d'une rare fermeté. Voilà le signalement du grand humaniste, tel que le donnent les contemporains. Ne le reconnaissez-vous pas dans le *Salon carré* du Louvre? Que d'intelligence et que de force morale dans ce chétif vieillard, que se disputaient les papes et les rois[2]! Érasme est de race germanique. En le voyant, cela n'est pas douteux. Mais la culture classique n'a-t-elle pas en quelque sorte latinisé ses traits? C'est que peu d'hommes ont aimé l'Italie autant que cet Allemand. Dès sa jeunesse, ils s'était enflammé — c'est lui qui parle — « pour ce génie qui était en pleine floraison, quand partout ailleurs régnaient une horrible barbarie et la haine des lettres ». A force de vivre dans le monde grec et latin, il en était arrivé à croire qu'un bon humaniste ne peut être ni un persécuteur ni un schismatique. Sans son voyage en Italie, fût-il resté dans l'orthodoxie catholique? Sa fidélité au pontife romain ne s'est-elle pas confondue avec son amour pour Rome, et, par sa soumission à la papauté, n'a-t-il pas payé sa dette à la Renaissance italienne? « Mes liaisons les plus douces ont été avec les Italiens », écrit-il au déclin de sa vie. Son cœur n'a-t-il pas fait cause commune avec son âme en faveur du catholicisme? Ce grand esprit n'a-t-il pas vu aussi que la Réforme allait achever la destruction du vieil empire allemand, et que la ruine de l'unité chrétienne devait entraîner la ruine de l'unité germanique? A ces interrogations qui se pressent devant le portrait d'Érasme, on ne peut répondre que par des probabilités. Comment, d'ailleurs, interroger l'âme[3]?... De-

1. Le pape lui avait donné toute dispense pour le maigre, ce qui lui faisait dire en riant : « J'ai l'âme catholique et l'estomac luthérien. »

2. Jules II, Léon X, Adrien VI, Clément VII, Paul III, Henri VIII, François Ier, Ferdinand de Hongrie, Sigismond de Pologne. Érasme, à la fin de sa vie, se déroba même au cardinalat.

3. C'est à tort qu'on a accusé Érasme « d'avoir pondu les œufs couvés par Luther ». Érasme a été inébranlablement attaché à la foi romaine : « Bien des hommes puissants, écrit-il au début du schisme, m'ont prié de me joindre à Luther; je leur ai dit que je resterais avec Luther, tant que Luther resterait dans l'unité catholique. Ils m'ont demandé de promulguer une règle de foi; je leur ai dit que je ne connais pas de règle de foi hors de l'Église romaine. » Et plus tard il écrit encore : « Quels que soient les dangers qui me menacent en Allemagne, je n'écouterai jamais que ma conscience; je n'irai à aucune secte nouvelle, je ne me séparerai jamais de Rome. » Et il a consacré à la défense du catholicisme le suprême effort de sa vie.

mandons-nous plus humblement la date qu'il convient d'assigner à ce portrait ? Holbein a négligé de nous la donner, mais il est possible de la fixer par approximation. Érasme arriva à Bâle en 1521 et y resta jusqu'en 1529. Holbein y était depuis 1516 et en partit en 1526. Avant 1521, le savant et le peintre ne s'étaient jamais vus. Après 1526, ils ne se virent pour ainsi dire plus. C'est donc entre 1521 et 1526 qu'il faut chercher, et plus près sans doute de 1526 que de 1521. Dans une lettre à Pirkheimer du 3 juin 1524, Érasme dit qu'il vient d'envoyer à Thomas Morus son portrait peint avec une certaine élégance. Thomas Morus, de son côté, écrit à Érasme, le 18 décembre 1525 : « Votre peintre, mon cher Érasme, est un merveilleux artiste... » Or, le portrait d'Érasme que nous avons au Louvre est celui-là même que Charles I[er] donna à Louis XIII, avec une *Sainte Famille* du Titien, en échange du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci[1]. Il y a donc lieu de croire que nous avons là le portrait peint par Holbein à l'intention de Thomas Morus. En 1525, Érasme avait cinquante-huit ans. C'est bien l'âge, en effet, qu'on lui peut donner dans notre portrait, si l'on tient compte surtout de la fragilité d'une santé déjà compromise par les infirmités[2]. Érasme avait encore onze années à vivre, onze années qu'il devait traverser au milieu de la tourmente, onze années durant lesquelles le sage allait se retremper dans la persécution et le chrétien grandir dans la souffrance[3].

Portrait d'Anne de Clèves[4]. — Quinze années séparent le [illegible] d'Érasme de celui d'Anne de Clèves. Autant la figure du savant était digne [illegible] plus nobles curiosités, autant celle de cette insignifiante princesse semblait dé-

1. Ce saint Jean-Baptiste fut acheté après la mort de Charles I[er] par le banquier Jabach et cédé par lui à Louis XIV. V. dans le présent volume, p. 34. — Le portrait d'Érasme est peint sur un panneau de sapin timbré deux fois par derrière du chiffre de Charles I[er] : C. P., surmonté d'une couronne. Près du chiffre royal est un cachet de cire rouge aux armes de Newton, avec cette devise : *Vivit post funera virtus*. On lit en outre, sur un morceau de papier, l'inscription suivante : *Of Holbein. His... of Erasmus Rotterdamus was given to... Prince by... Adam Newton.* — Holbein avait fait plusieurs portraits d'Érasme. Voir au musée de Bâle, au château de Greystocke dans le Cumberland et au musée d'Anvers.

2. Érasme souffrait de la goutte et de la gravelle.

3. Parmi les innombrables travaux publiés sur Érasme, le plus récent, croyons-nous, est le très intéressant article que M. P. de Nolhac a donné dans la *Revue des Deux Mondes* du 1[er] juillet 1888.

4. (211, c. V.; 2718, c. S.

pourvue d'intérêt. Holbein, en se plaçant devant elle, n'en a pas moins fait un pur chef-d'œuvre.

Le 19 mai 1536, Henri VIII faisait tomber sous la main du bourreau la tête d'Anne de Boleyn, qu'il avait couronnée de ses mains trois ans auparavant, après son divorce avec Catherine d'Aragon. Le lendemain de cette mort et tout couvert du sang de sa seconde femme, il contractait un troisième mariage avec la jeune et belle Seymour, fille d'honneur de la précédente reine ; et le *leader* des communes, en le remerciant d'avoir daigné consentir à cette nouvelle union, le comparait à Salomon pour la sagesse, à Samson pour la force, à Absalon pour la grâce. L'année suivante (24 octobre 1537), Jeanne Seymour mourait en mettant un fils au monde, et quelques jours après Henri VIII songeait à prendre femme pour la quatrième fois. Il hésitait entre la duchesse douairière de Milan, la duchesse de Longueville et Marie de Bourbon, fille du duc de Vendôme[1], quand, d'après le conseil de Thomas Cromwell, il se décida en faveur d'Anne, fille du duc de Clèves, dont la sœur avait épousé l'électeur de Saxe, chef de la ligue protestante. Mais, tout en faisant un mariage politique, il voulait que la femme lui plût, et il envoya Holbein en Allemagne, avec ordre de lui rapporter le portrait de la future reine. Holbein partit en juillet 1539. Le portrait qu'il allait faire d'Anne de Clèves devait être trouvé beau, — Thomas Cromwell lui avait donné ses instructions à cet égard, — et il s'arrangea en conséquence[2]. C'est ce portrait menteur que nous rencontrons dans notre *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*. Henri VIII en fut satisfait. Anne de Clèves arriva en Angleterre le 27 décembre 1529, et le roi, impatient de la voir, alla *incognito* au devant d'elle jusqu'à Rochester. Dès qu'il l'aperçut, il marqua son déplaisir. Elle

1. Henri VIII renonça à la duchesse douairière de Milan, parce qu'elle était nièce de Charles-Quint, et qu'il recherchait en ce moment l'alliance de François Ier. Quant à la duchesse douairière de Longueville, fille du duc de Guise, qu'on lui avait dépeinte sous des couleurs séduisantes, François Ier objecta qu'elle était promise au roi d'Écosse. Marie de Bourbon, enfin, ayant déjà refusé le roi d'Écosse, Henri VIII n'en voulut pas. Il demanda alors à François Ier, son *bon frère*, de lui amener à Calais les deux jeunes princesses de Guise avec les plus belles filles de la cour de France, afin qu'il pût choisir ; mais la galanterie de François Ier se révolta. Le roi de France ne put consentir à manquer de respect aux dames à ce point « de les conduire au marché, à l'égal de palefrois et haquenées ». C'est alors que Thomas Cromwell tourna l'esprit de son maître du côté d'Anne de Clèves.

2. Le 11 août, le résident anglais, Nicholas Watton, écrit qu'Holbein s'est acquitté de sa tâche.

était, non seulement grande et forte, mais épaisse, pesante, totalement dépourvue d'agrément et de grâce. « Quelle grosse cavale flamande *Flanders mare* m'amenez-vous là »? s'écria-t-il. Son dégoût augmenta quand il entendit le bas allemand *Flattdeutch* qu'elle parlait. Il aurait voulu la renvoyer à sa famille. Par crainte des princes allemands, il n'osa, et le mariage eut lieu le 6 janvier 1540; mais sa colère retomba sur Thomas Cromwell qui fut décapité[1]. Quant à Anne de Clèves, elle vit aussitôt son mariage frappé de nullité et fut trop heureuse de sauver sa tête en ne disant mot[2]. Catherine Howard se trouva là tout à point pour prendre sa place dans la couche royale[3]. C'était une cinquième victime qu'on jetait au minotaure. Trois semaines après la sentence de divorce, elle était proclamée reine, et, moins de trois ans ensuite, elle avait la tête tranchée[4]. Catherine Parr, qui fut la sixième femme de Henri VIII, plusieurs fois aussi menacée du bourreau, ne dut son salut qu'à la mort de son redoutable maître (28 janvier 1547).

Le *Portrait d'Anne de Clèves*, par Holbein, est la perfection du mensonge officieux. Encore peut-on lire entre les lignes et pénétrer quelque chose de la vérité. Le premier coup d'œil qu'on donne à cette peinture laisse une impression presque charmante. En y regardant de plus près, certaines imperfections se dévoilent, et si l'on pousse plus loin l'examen, la laideur apparaît. Mais que de ménagements, que de sous-entendus, et quelle prodigieuse habileté dans la dissimulation! Pour mieux atténuer le peu d'agréments de son modèle, Holbein a peint ce portrait plus petit que nature. Anne de Clèves est debout, vue de face et dans une complète immobilité. Ses mains, petites et précieusement peintes, sont chargées de bagues et ramenées l'une sur l'autre. Sous l'ampleur et la magnificence du costume, la réalité se dérobe, la

1. La chambre des Lords, qui avait déclaré, quelques jours auparavant, ce ministre digne d'être le *Vicaire général de l'univers*, le déclara coupable d'hérésie et de haute trahison, et le condamna à mort, sans même vouloir l'entendre.

2. On prit pour prétexte qu'elle avait été promise, dans son enfance, au duc de Lorraine, également enfant. Elle accepta le titre de *Sœur adoptive du roi*, avec une pension de 3.000 livres sterling, et il ne fut plus question d'elle. Elle acheva ses jours en Angleterre, où elle survécut dix ans à Henri VIII. Elle mourut à Chelsea en 1557. Sa laideur fut son salut. Si elle avait plu à Henri VIII, elle aurait eu sans doute le sort des autres.

3. Elle était déjà secrètement la femme du roi.

4. Toute sa famille fut également condamnée. Sa mère eut la tête tranchée en même temps qu'elle à la tour de Londres. Sa grand'mère, la vieille duchesse de Norfolk, fut seule épargnée. — Catherine Howard a été peinte aussi par Holbein.

figure s'affine, les formes se dégrossissent jusqu'à prendre quelque chose de mignon. Y a-t-il opulence ou indigence dans la chevelure? On ne sait. Les cheveux, séparés en bandeaux plats cerclés d'une rangée de perles, disparaissent sous un large bonnet formé d'un dessous de gaze transparente, qui couvre tout le haut du front, et d'un dessus de brocart d'or enrichi de pierreries et de perles, qui s'étale en largeur de chaque côté des tempes et descend le long des joues. Grâce à cette riche et massive coiffure, le visage s'allonge et les traits prennent de la délicatesse. Cependant, si on les examine avec attention, on n'y découvre aucun des caractères de la beauté, au contraire. Sauf le front, qui est d'une assez belle forme, le reste est laid, mais sans le paraître. Les yeux sont petits, écarquillés plutôt que grands ouverts, louchant même un peu et regardant devant eux sans rien voir. Le nez est gros du bout et très épaté; quoique vu de face et malgré tous les artifices employés pour dissimuler cet épatement, cela n'est pas douteux. Quant à la bouche, Holbein, malgré la souplesse de dessin qu'il y a mise, n'a pu lui donner ni esprit, ni vivacité; elle est, d'ailleurs, en parfait accord avec les yeux, dont elle reproduit le sentiment, ou plutôt l'absence de sentiment. De même que la tête, le corps est pris dans un luxe d'ajustement et de joaillerie qui dissimule, transforme et embellit tout. La robe en velours pourpre, ornée de passements d'or brodés de perles, est ouverte en carré sur la poitrine. De grandes manches pagodes, largement tombantes sur les avant-bras, rétrécies et serrées sur les bras, s'élargissent et forment comme des ailes en remontant vers les épaules. Pour cacher la gorge, une fine chemisette plissée et brodée, rompue par une chaîne d'or et cerclée au cou par un collier de pierres précieuses portant une croix. Sous cette accumulation de parure, on a le pressentiment de toutes les séductions, l'illusion de tous les charmes. Anne de Clèves, dans la magnificence symétrique et rigide de son ajustement, a quelque chose de sacerdotal et de quasi archaïque. Ainsi pompeusement parée, elle prend l'apparence d'une idole, et la femme disparaît presque derrière cette apparition. On conçoit qu'Henri VIII se soit laissé prendre à ce mirage. Le génie d'Holbein et la prodigieuse habileté de son pinceau sont venus à bout de cette transformation. Le portrait d'Anne de Clèves, peint sur un vélin doublé d'une toile, défie, par la délicatesse de l'exécution, les plus fines miniatures. Rien de plus minutieux, de plus fondu, de plus suave, de plus adouci, de plus précieux. La couleur claire et presque sans ombre laisse tout voir de cette

HOLBEIN

(1497-1543)

PORTRAIT D'ANNE DE CLÈVES



physionomie d'où l'expression est absente et qui cependant ne manque pas d'intérêt[1]. Jamais peintre, sous l'apparence de l'ingénuité, n'a porté plus loin l'art de la dissimulation.

En quittant Érasme et Anne de Clèves, dans le *Salon carré*, c'est non seulement d'Holbein, mais de l'Allemagne que nous prenons congé. Après Holbein, la peinture allemande n'a plus rien d'intéressant à nous dire. Elle allait être de plus en plus tributaire de la peinture italienne, et pousser bientôt l'asservissement jusqu'à l'anéantissement. Ce qui avait été pour les peintres allemands du quinzième siècle la sauvegarde de leur originalité, c'est qu'ils n'avaient rien ou presque rien connu des *quattrocentisti* de la Péninsule. Les peintres flamands qu'ils avaient imités étaient trop voisins d'eux pour agir dangereusement sur leur manière de voir. Nombre d'affinités naturelles les rapprochaient les uns des autres. Ils étaient ensemble presque en famille. L'art italien, au contraire, en se dévoilant aux artistes allemands du seizième siècle, jeta parmi eux un trouble profond. Cette harmonie des formes humaines qui leur était apparue radieuse au delà des monts, ils firent des efforts désespérés pour se l'approprier et n'y parvinrent pas. La pureté florentine, la plénitude de la beauté romaine, la chaleur des colorations vénitiennes, se dérobaient également devant eux, quand ils tentaient de leur emprunter quelque chose pour en revêtir leurs pensées métaphysiques et sentimentales. Leurs ancêtres avaient germanisé durant près de deux cents ans et s'en étaient bien trouvés. Ils auraient dû continuer à germaniser encore, car ils avaient été

1. Il ne saurait y avoir de doute sur le personnage représenté par ce portrait, qui a été gravé en Angleterre même par Hollar en 1648, sous le nom d'Anne de Clèves. C'est une preuve. L'examen du tableau apporte d'autres preuves encore; nous les avons dites. Cette admirable peinture était dans la galerie de Charles I[er]. Elle est venue de là dans celle de Louis XIV. Voici les autres portraits d'Holbein au Musée du Louvre : *Portrait de Nicolas Kratzer*, astronome de Henri VIII, né à Munich vers 1488, daté de 1528 (206, c. V.; 2713[a] c. S.); *Portrait de Guillaume Warham*, né en 1458, évêque de Londres en 1502, archevêque de Cantorbery en 1504, mort en 1532, daté de 1527 (207, c. V.; 2714, c. S.); Portrait de sir Richard Southwell (212, c. V.; 2719, c. S.); Portraits d'hommes inconnus (209, 213, c. V.; 2716, 2720, c. S.), parmi lesquels on cite, à tort sans doute, le *Portrait de Thomas Morus*, grand chancelier d'Angleterre, décapité en 1538 par ordre de Henri VIII (210, c. V.; 2717, c. S.)... Nous sortirions du cadre de cette étude en parlant des portraits d'Holbein qui ne sont pas au Louvre. Ceux que nous y voyons nous permettent de nous consoler de l'absence de ceux qui n'y sont pas. — Voir, sur Holbein, l'ouvrage du D[r] Alfred Woltmann (*Holbein und seine Zeit*, 2 vol. in-8, Leipsig, 1889), et le beau volume de la grande collection Quantin (*Holbein*, par M. Paul Mantz, 1882).

créés et mis au monde à cette fin. Dès qu'ils s'aventuraient dans les régions de la beauté pure, c'était pour en écraser les fleurs, et celles qu'ils parvenaient à cueillir se desséchaient entre leurs mains. La vision qui embellissait tout en Italie se voilait devant eux. En même temps était survenu le protestantisme, qui avait lancé l'anathème sur ce qui avait été l'essence même de l'art national. La Vierge et les saints, si secourables aux artistes d'autrefois, étaient désormais proscrits ; le ciel, où l'art avait puisé ses inspirations, se fermait ; la source sacrée, d'où les vieux maîtres de Cologne, d'Augsbourg, de Colmar et de Nuremberg avaient tiré l'inspiration, était tarie. Vers l'an 1600, sous la double influence de l'art italien et de la Réforme, l'Allemagne n'eut plus de peintres. Il ne lui resta plus que des contrefacteurs.

FLANDRE

Lorsque nous avons visité l'Italie au début de notre voyage, nous avons vu, durant trois siècles consécutifs, la peinture italienne se transformer, se développer, grandir, monter de progrès en progrès vers la perfection, puis décroître, s'incliner vers la décadence, et mettre plus d'un siècle encore à descendre de chute en chute, sans pouvoir remonter le courant. Notre itinéraire nous ayant conduit ensuite en Espagne et en Allemagne, les peintres de ces pays, avec des aspirations moins hautes et moins longtemps soutenues, nous ont montré presque le même spectacle, sous des formes et à des époques différentes. Nous voilà maintenant en Flandre, où l'évolution pittoresque est loin d'avoir suivi la même marche. La peinture flamande a eu cette singulière fortune, d'avoir reconquis la jeunesse quand elle avait été jeune une fois déjà, d'avoir étonné le monde au quinzième siècle par la solidité de sa doctrine autant que par l'éclat de ses procédés, de l'avoir attristé au seizième par le spectacle de sa platitude, et de l'avoir transporté d'admiration au dix-septième par le renouveau d'une floraison dont l'éclat et le charme sont impérissables. Nous allons rencontrer, dans notre *Voyage autour du Salon carré*, de quoi nous édifier sur ces deux belles époques.

JEAN VAN EYCK.

C'est de Bruges, en même temps peut-être que du nord de la France, qu'est venue la première inspiration d'où l'art septentrional est sorti. La Renaissance flamande était en retard de plus d'un siècle sur la Renaissance italienne[1]. A la fin du quatorzième siècle, l'art en Flandre relevait encore du moyen âge. C'est alors que parurent les Van Eyck, Jean et Hubert, dont on ignore le véritable nom. Ils naquirent probablement dans le Limbourg, à Maeseyck ou Maaseyck, c'est-à-dire Eyck-sur-Meuse[2], d'où leur vint le nom de Van Eyck. La vie d'Hubert reste environnée de ténèbres, tandis que la lumière est en train de se faire sur la brillante carrière de Jean. Les portraits que les deux frères ont laissés d'eux-mêmes dans l'*Adoration de l'Agneau* indiquent entre eux une très grande différence d'âge. Hubert naquit vers 1366 et aurait pu être le père de Jean. Le portrait de ce dernier à la *National Gallery* de Londres étant daté de 1434[3] et représentant le peintre vers l'âge de quarante ans, fait supposer qu'il naquit de 1390 à 1395. Il aurait donc une trentaine d'années de moins que son frère. Ce qu'on sait avec certitude, c'est qu'il mourut, assez jeune encore, le 9 juillet 1440[4]. On croit que les Van Eyck firent leur apprentissage sur les bords du Rhin et qu'ils subirent l'influence des maîtres de Cologne. Hubert put connaître encore Guillaume de Herle. Quant à Jean, il vit peut-être à l'œuvre Stephan Lochner, dont les

1. Les questions d'origine pour l'art moderne, ainsi que pour la Renaissance, ont été et sont surtout en ce moment fort discutées. Peut-être, sur ce sujet, ne s'entendra-t-on jamais. Notre savant collègue et ami, M. Courajod, a émis sur ces matières des opinions qui ont leur part de vérité, mais qui, à notre avis, contiennent leur part d'erreur aussi, en ce qui concerne du moins la peinture. D'ailleurs, comment s'entendre sur les faits, quand on ne s'entend pas sur les mots? Qu'est-ce que l'art moderne, et qu'est-ce que la Renaissance? On est loin de répondre uniformément à ces interrogations. Dès que le point de départ n'est pas fixé, le point d'arrivée ne peut l'être non plus... Mais nous ne pouvons discuter incidemment de pareilles questions. Elles sont trop délicates et nous entraîneraient trop loin.

2. En Belgique, sur la rive gauche de la Meuse, à 26 kil. N.E. de Maëstricht.

3. On lit sur ce portrait : « *Johannes de Eyck fecit hic* 1434. »

4. M. J. Weale a établi cette date par documents authentiques : *Notes sur Jean Van Eyck*, Bruxelles, 1861.

œuvres étaient regardées comme surnaturelles, et de cet art mystique il garda quelque chose. Cependant, les Van Eyck sentirent la nécessité de se soustraire à l'influence germanique et de se retremper aux sources de la vie. Qu'advint-il d'eux alors? Une pièce publiée par M. le comte de Laborde nous apprend que Jean Van Eyck fut peintre et « varlet de chambre » de Jean de Bavière, surnommé Jean sans Pitié, oncle de Philippe le Bon. Singulier patron cruel, débauché, menant grand train, aimant les arts! Nommé évêque de Liège en 1390, à l'âge de dix-sept ans, il avait jeté le froc aux orties en 1418 pour épouser Élisabeth de Gorlitz, héritière du duché de Luxembourg. Ce fut vers cette époque — on le suppose du moins — qu'il attacha Van Eyck à sa personne. Le 6 janvier 1425, Jean sans Pitié était frappé de mort subite, et, quatre mois après, Jean Van Eyck entrait au service de Philippe le Bon[1], le plus riche et le plus fastueux des princes du quinzième siècle. Dans cette somptueuse cour de Bourgogne, il eut aussi la charge de « varlet de chambre ». Investi de la confiance du duc, il fut plusieurs fois chargé de voyages et de missions confidentielles et diplomatiques[2]. Ainsi sera Rubens deux siècles et demi plus tard auprès de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle. Ces pérégrinations n'étaient cependant qu'accidentelles. Jean Van Eyck s'était établi à Bruges, dont l'opulence l'avait attiré[3]. Il prit lui-même le

1. Voir les comptes de la cour de Philippe le Bon publiés par le comte de Laborde dans son ouvrage intitulé : *les Ducs de Bourgogne*. Dans ces comptes, Jean Van Eyck est appelé Jehan de Heick, Johannes de Eck, Van Eck, Deick et Van der Eecke. On lit même, dans les archives de saint-Bavon : Van Hyke.

2. Dès que Jean Van Eyck eut pris rang à la cour de Bourgogne, il commença ses « voiaiges loingtains et estrangeres marches ». En 1426 et 1428, les comptes règlent déjà les frais de ces voyages. Celui de 1428 se fit en compagnie de messire Jehan, seigneur de Roubaix, nommé ambassadeur de Philippe le Bon à la cour de Portugal pour demander en mariage, au nom du duc, la princesse Élisabeth, fille du roi Jean Ier. Van Eyck avait pour mission de faire le portrait de la princesse et de le rapporter en Flandre.

3. Les comptes ducaux de l'année 1428 nous apprennent que le duc payait à Miquil Michel Ranary le loyer de la maison que Jean Van Eyck habitait à Bruges. On pense que Jean Van Eyck se maria en 1430. A cette date, il avait acheté déjà une maison au Torrebrugsken. Il paya de ce chef pendant onze ans une rente de 30 escalins à l'eglise de Saint-Donatien, que sa veuve servait encore en 1442 et 1443. Cette maison, dans laquelle il mourut, est habitee maintenant par la famille Serweytens. En 1434, Jean Van Eyck eut une fille, Lyennie ou Hennie, dont le comte de Laborde fait Hélène. Philippe le Bon fut le parrain de cette enfant, qui fut religieuse au monastère de Mazeck. Durant les années 1435 et 1436, les comptes nous disent encore que Van Eyck fit un long voyage pour le service du duc. Jean Van Eyck fut enterré d'abord dans le pourtour extérieur de l'église de Saint-Donatien, à Bruges. Le 21 mars 1442, son corps fut transporté dans

nom de cette ville, et c'est là qu'il fonda son école. En ce temps-là, Bruges était citée comme la plus belle ville des Pays-Bas : *Pulchra sunt oppida Gandarum, Antwerpia, Lovanium, Mechlinia; sed nihil ad Brugas*, écrit Barlandus. La ligue Hanséatique y occupait tout un quartier ceint de murailles. Dix-sept comptoirs étrangers y avaient leurs palais, et cinquante navires arrivaient parfois le même jour au port de l'Écluse. La corporation des orfèvres y formait un corps d'armée, ayant ses officiers et ses étendards. Jean Van Eyck s'établit donc à Bruges, d'où partit bientôt, grâce à lui, la bonne nouvelle d'un art nouveau servi par un moyen nouveau. Un art nouveau! C'en était un en effet celui qui, abandonnant les formes conventionnelles d'une sentimentalité mystique, revenait avec résolution et avec passion aux sources de la vie réelle. Un moyen nouveau! C'en était un aussi celui qui rendait maniable une matière jusque-là rebelle à toute application pratique.

Avec une singulière force d'initiative, Jean van Eyck prit la vérité naturelle comme base du monument qu'il allait élever à la peinture. Son naturalisme loyal fut une réaction définitive contre le moyen âge. En s'attachant à la nature, il en trouva l'âme, et, en s'instruisant devant elle, il fit l'éducation de la Flandre. La nature lui enseigna l'homme et la création tout entière. Guidé par elle, il fut à la fois peintre religieux, peintre de portraits, peintre d'intérieurs, peintre de paysage, et se montra incomparable dans tous les genres. Ce ne fut pas seulement un inventeur, ce fut un apôtre; sa foi fut contagieuse. Avant lui, il n'y avait pas d'école flamande; après lui, il y en eut une.

Jean van Eyck — Barthélemy Facius nous l'affirme — avait une grande culture d'esprit. Il connaissait les auteurs anciens, Pline particulièrement, s'occupait de chimie, ou plutôt d'alchimie, et se trouvait tout porté pour la découverte ou plutôt pour les recherches qu'il allait entreprendre. La peinture à l'huile, dont Karel van Mander, Vasari et Facius lui font honneur, n'était pas précisément à découvrir. C'était moins un procédé nouveau, que la mise en œuvre définitive, par suite de perfectionnements, d'un procédé connu depuis longtemps déjà en Occident aussi bien qu'en Orient[1]. Seulement l'emploi de l'huile avait été autant de fois abandonné qu'essayé, parce qu'il nécessitait des lenteurs

l'intérieur de l'église, près des fonts baptismaux. (Consulter, sur Van Eyck, l'excellent catalogue du musée de Bruxelles, voir aussi les travaux de M. Émile Michel, etc.)

1. Voir le livre de Théophile : *Diversarium artium schevela*, ch. XXVII, et le *Guide de la Peinture*, découvert par M. Didron au mont Athos.

et des temps d'arrêt désespérants. Une couleur une fois posée, on ne pouvait en superposer une autre, sans que la première fût séchée par une longue exposition au soleil : *In his tantùm rebus quæ sole siccari possunt.* Van Eyck remarqua que l'huile de lin et l'huile de noix avaient des vertus siccatives qui s'exagéraient par une ébullition préalable, et que ces huiles devenaient plus siccatives encore quand on les mélangeait avec de l'essence. Grâce à cette observation, le problème ne tarda pas à être résolu. Les couleurs délayées dans des huiles ainsi préparées étaient facilement maniables, séchaient sans l'intervention de la chaleur, résistaient à l'humidité et prenaient un éclat extraordinaire. Dès lors la peinture à l'huile, presqu'inexécutable jusque-là, devint d'une exécution facile... Jean van Eyck ne divulgua pas son secret. Sauf son frère Hubert et sa sœur Marguerite, nul ne pénétrait chez lui. On s'émerveillait devant ses tableaux, qui portèrent partout très haut sa renommée[1], mais on ignorait comment ils étaient peints. C'est en dotant la peinture d'une palette dont la richesse n'avait pas encore été entrevue, que Jean van Eyck ouvrit des horizons nouveaux à l'art flamand du quinzième siècle, et prépara la voie que devaient si glorieusement parcourir les peintres de la Flandre au dix-septième. Au point de vue de la couleur, Jean van Eyck est l'aïeul de Rubens.

La Vierge du chancelier Rolin[2]. — Le tableau de Jean van Eyck que nous rencontrons dans le *Salon carré* est une œuvre d'art de premier ordre, en même temps qu'un objet précieux d'une inestimable valeur. Le dogme, l'histoire, le genre, le paysage, les animaux, les fleurs, tout ce qu'on voit de beau, de bon et d'aimable dans la création, tout ce qui tient à la vie religieuse, morale, opulente et intellectuelle d'un pays et d'un temps, est contenu dans cette peinture et traité avec un art qui touche partout à la perfection. Le sujet, éternellement vieux, est éternellement jeune parce qu'il est éternellement vrai. C'est le Verbe, sous la forme d'un enfant dans les bras d'une vierge, apparaissant à l'homme et lui révélant Dieu. La scène se passe sous le portique d'un palais flamand ou bourguignon, c'était tout un au quinzième siècle. Ce portique, pavé de marbres de diverses couleurs, est formé

1. En France, en Allemagne et jusqu'en Italie.
2. 162, c. V. ; 1986, c. S.

de trois arcades ouvertes sur des jardins, au delà desquels la campagne s'étend jusqu'aux horizons les plus lointains. La Vierge est assise à droite, enveloppée, comme perdue, dans un vaste manteau sacerdotal rouge sombre, d'une étoffe lourde et épaisse, bordé d'un galon d'or enrichi de perles et de pierreries, et orné de passements dans lesquels sont brodés des fragments de textes tirés de l'Écriture[1]. La tête est nue. L'abondante chevelure, dénouée et tombant jusque sur les épaules, découvre les oreilles et est simplement retenue sur le front par un mince ruban noir. Cette Vierge, plutôt femme que vierge, manque de jeunesse et aussi de beauté; elle n'en a pas moins quelque chose de solennel et de presque imposant. Par son accent de grande honnêteté, elle commande le respect, et, par son recueillement, elle répand la paix autour d'elle. — Un ange, vêtu d'une longue robe bleue et porté par des ailes aux couleurs chatoyantes, s'apprête à poser sur la tête de cette Madone une haute couronne d'or, couverte de perles et de pierreries. — L'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, tient dans sa main gauche le monde, figuré par un globe en cristal de roche surmonté d'une croix d'or et de pierres précieuses, et bénit de la main droite le donateur agenouillé devant lui. Cette petite figure, entièrement nue, est d'un dessin savant et d'une exécution robuste, mais le naturalisme, ou plutôt le réalisme, en exclut la divinité. Voilà donc de quelle manière Jean van Eyck, arrivé à l'apogée de sa force, pouvait peindre le groupe divin. Le but était-il atteint? Il est permis d'en douter. A travers l'humanité de la Vierge et de l'Enfant Jésus, on cherche ici, sans l'apercevoir, le rayon d'en haut. Jean van Eyck a copié strictement la nature, et, tout en lui communiquant quelque chose de sa propre ferveur, il n'a pu la transfigurer. Pourquoi? Parce que cette transfiguration ne se faisait pas en lui, parce qu'elle n'était pas partie intégrante de sa chair et de son sang, parce que l'esprit de sa race ne la demandait pas, ne la comprenait pas. Cette beauté supérieure, qui avait été l'apanage des Grecs au temps de Phidias et le privilège des Italiens au temps de Raphaël, les peintres flamands ne la devaient pas connaître. D'autres dons, d'un ordre moins élevé sans doute mais très appréciables aussi, leur étaient échus. Jean van Eyck en était abondamment pourvu, et il les a prodigués dans toutes les parties de son tableau. Si l'idée religieuse ne l'a pas élevé

1. Ces textes disparaissent en partie dans les plis du manteau. Sur la partie inférieure de ce vêtement qui traîne sur les dalles de marbre, on peut lire : EXVLTATA SVM IN LIBANO.

VAN EYCK

(DE 1380 A 1390 — 1440)

LA VIERGE DU CHANCELIER ROLIN



suffisamment haut, une singulière puissance d'observation a fait de lui dans cette peinture un artiste de premier ordre.

Le donateur nous révèle, dans Jean van Eyck, un très grand portraitiste et un véritable peintre d'histoire. Vêtu d'une robe de brocart bordée de fourrures, il est agenouillé sur un prie-Dieu, les mains jointes et les coudes appuyés sur un coussin qui porte un livre d'heures. Rien de plus riche et de mieux traité que cet ample vêtement à ramages bruns et or, rien de plus vrai que cette fourrure qui en garnit le bas, le col et les manches. La tête, de trois quarts à gauche, est nue. Elle est d'une accentuation vigoureuse et d'une rare énergie. Les traits, pleins de résolution, respirent la droiture et la loyauté, et les yeux s'emplissent avec simplicité de la vision qui fait descendre dans cette âme un grand calme. Ce donateur, assurément, est de haute lignée. Quel est-il? Les historiens les plus autorisés de la peinture flamande reconnaissent en lui le chancelier Rolin, né à Autun au quatorzième siècle, mort dans la même ville le 28 janvier 1461 et enterré dans la collégiale qu'il y avait fondée[1]. Or, notre tableau, avant d'entrer au musée Napoléon, se trouvait dans la sacristie de cette collégiale, où le chancelier aurait pu l'y placer de son vivant même. La présence d'un tel personnage dans le *Salon carré* du Louvre est intéressante assurément. Dès l'année 1407, Nicolas Rolin jouait un rôle dans la politique de son pays et de son temps. Nommé maître des requêtes en 1419, il avait été chargé de poursuivre les meurtriers de Jean sans Peur et s'était acquitté de cette tâche avec fermeté. Philippe le Bon le nomma chevalier, et lui confia les sceaux de Bourgogne en 1422. Les grands vassaux se révoltaient contre l'autorité ducale; le chancelier les fit rentrer dans le devoir[2]. Il prit part à tous les traités de son temps, ainsi qu'à la rédaction des coutumes de Bourgogne. Durant quarante ans, Philippe le Bon n'eut pas de meilleur conseiller, de plus fidèle serviteur. Le chancelier Rolin était, à la cour de Bourgogne, le protecteur des lettres et des arts. Dans cette situation, nul doute qu'il n'ait connu Van Eyck. Est-ce son propre palais que le peintre nous montre dans ce tableau? L'ordonnance d'un tel lieu donne, en tout cas, la mesure du luxe et du goût de cette cour de Bourgogne dont les surpre-

1. Voyez notamment M. Alfred Michiels : *Peintres brugeois*, et, du même auteur, la Notice sur les Van Eyck, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*.

2. Jean de Granson avait donné le signal de la révolte. Nicolas Rolin le fit arrêter, condamner et exécuter.

nantes épaves sont arrivées jusqu'à nous. Associer le nom de Jean de Bruges à celui de Rolin est chose naturelle. Qui ne connaît l'hôpital de Beaune, tout rayonnant encore aujourd'hui d'une des plus belles peintures flamandes du quinzième siècle et de toutes les élégances de l'architecture bourguignonne contemporaine de Philippe le Bon[1]? Et pourquoi le chancelier, qui avait fait décorer par un des disciples immédiats de Jean de Bruges une de ses pieuses fondations, ne se serait-il pas adressé au maître lui-même pour un tableau de dévotion intime? « Rolin, disent les *Annales de Bourgogne,* fut un digne exemplaire et architype de tout savoir, piété et honneur, dont il fit miraculeuses preuves ès affaires du bon duc Philippe, qui de tout en tout se reposait sur la sagesse, savoir et conduite de ce prudent chancelier[2]. » Jean van Eyck, ajoutent les anciennes chroniques, était intelligent, d'humeur douce et facile, ferme de caractère et séduisant de sa personne. L'artiste et l'homme d'État n'étaient-ils pas faits pour s'entendre[3]?

Revenons à notre *Vierge au Donateur*, où il ne nous reste plus à voir maintenant que le décor. Quelle finesse d'observation, quelle prodigieuse recherche, et quelle exécution merveilleuse! Dans cette peinture, on est saisi d'abord par l'aspect magistral de l'ensemble, et l'on se prend ensuite à des détails d'une ténuité telle que, pour les observer, l'œil à lui seul est insuffisant. Prenez une loupe et regardez les chapiteaux des pilastres qui décorent le portique. Vous ne vous attendiez pas à y trouver des bas-reliefs tirés de l'Histoire Sainte? Ils y sont cependant. Examinez de la même manière la couronne que l'ange va poser sur la tête de la Vierge. Vous ne vous doutiez pas non plus que vous alliez toucher du doigt, pour ainsi dire, jusqu'aux moindres délicatesses d'un semblable trésor? Voyez maintenant le magnifique panorama qui se déroule à travers les trois arcs en plein cintre. Voici les jardins du palais avec leurs parterres de lis, de glaïeuls et de roses, où se promènent les paons et les oiseaux rares. Une terrasse garnie de créneaux les domine du côté de la campagne, et de petits personnages d'une étonnante vérité ani-

1. L'hôpital de Beaune fut fondé en 1443 « pour les pauvres malades » par le chancelier Rolin et pourvu par lui d'une dotation suffisante à tous ses besoins.

2. Paradin, *Annales de Bourgogne,* p. 855.

3. Pierre Palliot a laissé en manuscrit une *Vie du chancelier Rolin*, dont il existait des copies dans les bibliothèques de Fontette et du président Boutier.

ment ce rempart. Au delà, s'étendent à perte de vue les lumineuses perspectives : une rivière, d'où émerge une île commandée par un château fort : sur une des rives, une ville avec ses quais, ses rues, ses églises, et son port fortifié[1]; et, pour fermer l'horizon, une chaîne de montagnes, dont les cimes se perdent dans les pâles clartés d'une aube matinale. Tout cela foisonnant de détails microscopiques, qui sont d'une vérité stupéfiante et qui se fondent dans une harmonie d'ensemble presque mystique. C'est ainsi que Van Eyck, tout en vivant dans le domaine du grand art, se complaît au milieu du monde réel, dont il reproduit avec un soin jaloux les moindres objets. A une époque voisine de la sienne, les peintres ne connaissaient guère que les fonds d'or, sur lesquels ils appliquaient uniformément leurs figures, et voilà que la perspective aérienne lui dévoile jusqu'à l'infini de ses profondeurs. La passion de la nature et l'amour de la science avaient fait ce miracle. L'art créé par Van Eyck allait être pour les Flandres un art national et devenir hors des Flandres un art conquérant. Il fallait qu'il en fût ainsi de par l'universelle loi qui subordonne le plus faible au plus fort. Les peintres de l'Allemagne avaient négligé la nature et trop aimé la poésie. Au point de vue de leur art, ils avaient été dans le faux. Les peintres de la Flandre donnèrent une beaucoup moins grande place à la poésie et firent une beaucoup plus grande part, peut-être même une part trop exclusive à la nature. Ils furent relativement dans le vrai. Leur art eut la contagion de la vérité.

Notre *Vierge au Donateur* n'est pas datée, mais elle peut être citée parmi les plus belles œuvres du maître et elle appartient à sa pleine maturité. Jean van Eyck, toujours en quête de la perfection, n'a laissé qu'un très petit nombre de tableaux. La période d'activité de sa vie ne dure guère plus de vingt ans, dont six ont été consacrés à l'*Adoration de l'Agneau*, et dont il faut défalquer aussi le temps employé aux voyages... La plus ancienne date connue, inscrite par lui sur un de ses tableaux, est celle de 1420; elle se trouve dans l'encadrement d'une *Tête de Christ*, à l'Académie de Bruges : « ALS IKH KAN. *Johannes de Eyck inventor anno 1420, 30 januarii.* — *Als ikh kan*, comme je puis! » Telle est la devise que Jean van Eyck écrivait souvent au bas

1. On a cru reconnaître Lyon dans cette ville, et, dans cette église, le chevet de la cathédrale de Saint-Étienne, sur les bords de la Saône.

de ses peintures. Quelque haut qu'il s'élevât, il trouvait son œuvre au-dessous de son rêve. Il y avait là beaucoup de modestie, peut-être aussi un peu de découragement... La *Consécration de Thomas Becquet*, qui vient ensuite, est de 1421[1]... En 1426, Hubert van Eyck, qui travaillait au grand polyptique de Saint-Bavon, meurt sans avoir encore abordé le sujet principal de ce vaste ensemble et laisse à son frère une des plus lourdes tâches qu'un peintre ait jamais eu à porter[2]. Jean van Eyck s'y consacre de 1426 à 1432, et il met toute la ferveur de son âme dans le panneau central de ce triptyque. Ses autres œuvres ne sont, pour ainsi dire, que le complément de celle-là. Après avoir peint avec un soin infini les pieuses multitudes en adoration devant l'Agneau[3], il termine par un acte de piété fraternelle et d'humilité touchante, rendant un solennel hommage à son frère qu'il proclame le plus grand des peintres, *major quo nemo repertus,* et ne se plaçant à côté de lui qu'au second rang, *arte secundus*[4]. On voit, cependant, la part de chacun dans cette œuvre, et de combien Hubert a été dépassé par Jean. Le naturalisme de l'un est violent, choquant même par exagération de la vérité naturelle. Le naturalisme de l'autre, sans cesser d'être vrai, fait à l'art une large place[5]. Après avoir peint l'*Adoration*

1. Il y a encore beaucoup d'archaïsme dans ce tableau, qui se trouve chez le duc de Devonshire à Chatsworth, et qui est presque méconnaissable à force de retouches maladroites.

2. C'est vers 1420 qu'eut lieu la commande de l'*Adoration de l'Agneau*. Un noble Gantois, Josse Vydt, seigneur de Pamele, venait d'acheter une chapelle dans l'église de Saint-Bavon pour y établir sa sépulture. Il voulut un tableau d'autel et s'adressa à Hubert van Eyck, qui vint en 1422 s'établir à Gand afin d'y exécuter ce travail. La mort surprit Hubert le 18 septembre 1426. « Il rendit avec peine son âme à Dieu », nous dit son épitaphe. On l'enterra dans le caveau de cette chapelle où il avait travaillé durant quatre ans. Les Wydt le voulurent conserver avec eux. Son bras droit, dont la main avait tenu si vaillamment le pinceau, fut exposé pendant plusieurs siècles dans une armoire de fer à l'entrée de l'église. Marguerite, la sœur des Van Eyck, mourut peu après Hubert, et reçut aussi l'hospitalité dans le caveau des Wydt... Le rétable de Saint-Bavon n'a pas moins de douze panneaux : quatre immobiles et peints d'un seul côté; huit mobiles et peints sur les deux faces. Le haut de ce rétable est le seul morceau qui soit l'œuvre authentique d'Hubert et qui porte sa signature. Il y a là encore des réminiscences bysantines. Les fonds sont d'or, selon l'ancienne règle. Plus on descend vers le bas, plus le naturalisme prend le pas sur le dogmatisme.

3. Il n'y a pas là moins de trois cent trente figures.

4. Cette inscription est en vers latins.

5. L'*Adoration de l'Agneau* fut mise à l'endroit même où il est aujourd'hui dans l'église de Saint-Bavon, à Gand, le 6 mai 1432. — Lucas de Heere, fit un poème sur cet admirable ouvrage.

de l'Agneau. Jean van Eyck pouvait se jouer de toutes les difficultés de son art. Il peint en 1433 l'*Homme coiffé d'un turban* et en 1434 les *Nouveaux Mariés*[1], dont les chauds enveloppements et les familières trivialités semblent en avance de près de deux cents ans sur les *Petits Flamands* du dix-septième siècle. A l'année 1435 appartient probablement la petite *Sainte Barbe* du musée d'Anvers. Puis viennent, en 1436, le *Portrait du sire de Leeuw* de la galerie du Belvédère[2], et la *Vierge du chanoine-maître Georges de Pala* (Van der Paele), où les figures du donateur, de saint Georges et de saint Donatien, celles même de la Vierge et de l'Enfant Jésus, sont toutes des portraits[3]. Il est impossible de s'inspirer plus exclusivement de la nature et de la serrer de plus près; mais que de noblesse dans cette réalité, que d'âme même dans cet art en apparence si terre à terre! Ainsi, plus Van Eyck approche du terme et plus il monte. Voyez, au musée de Berlin, cette *Tête du Sauveur* d'une si mystérieuse solennité : elle est de 1438. Regardez enfin, à la date de 1439, le *Portrait de la femme du peintre*, où l'habileté de main est poussée jusqu'au prodige, mais où le respect de la vérité naturelle confine au culte de la laideur[4]. Dans tous ces tableaux, quelle fermeté d'intelligence et quelle souplesse de pinceau! Que de science toujours soigneuse de ne pas paraître! Quel fonds de raison, et quel éclat éblouissant! Jean van Eyck choisit les plus attrayantes parmi les couleurs et les plus chatoyantes parmi les étoffes. Tout ce qui est doux à l'œil l'attire et le captive. Les rayons de lumières les plus chauds et les plus

1. Ces deux tableaux sont à la *National Gallery* de Londres. Dans les *Nouveaux Mariés*, l'époux est Arnoulphin, de son vrai nom Arnoltini, marchand drapier de Lucques domicilié à Bruges, et l'épouse, très ressemblante à la femme de Jean van Eyck, serait la sœur de cette femme et la belle-sœur du peintre. On lit sur ce tableau : « *Johannus de Eyck fuit hic* 1434. Jean van Eyck fut ici. »

2. A Vienne.

3. Ce tableau est à l'Académie de Bruges. Une inscription latine nous apprend que le chanoine-maître Van der Paele le fit peindre pour l'église de Saint-Donatien à Bruges. A droite de la Vierge, saint Donatien, mitré d'or et vêtu d'une chape bleue richement brodée, tient de la main droite une roue portant cinq cierges allumés, et de la main gauche une croix ouvrée en guise de crosse. A gauche, saint Georges, armé de pied en cape, soulève son casque de la main droite, et tient de la main gauche le pennon traditionnel « à la croix de gueules sur champ d'argent ». Le chanoine-maître Van der Paele, revêtu de l'aumusse, est agenouillé devant la Vierge... Une répétition de ce tableau, avec quelques variantes, se trouve au musée d'Anvers et est datée de 1439 (n° 412 du Catalogue de ce musée).

4. On pense que Jean van Eyck s'était marié en 1430.

dorés sont faits pour lui plaire, et il en dispose au gré de son désir. Si nous avons rappelé sommairement ceux de ses principaux tableaux qui ont une date précise, c'est que nous voulions mettre au milieu d'eux et à la place qui lui convient la *Vierge du chancelier Rolin*. Or, il nous semble que, par ses affinités pittoresques, elle se place d'elle-même à côté de la *Vierge du chanoine Van der Paele*, ce qui lui assignerait une date voisine de 1436 et la rapprocherait du voyage que Jean van Eyck fit à cette date par ordre de Philippe le Bon. Ce voyage est certain, les *Comptes du duc de Bourgogne* en font foi. Où conduisit-il le peintre? Peut-être à Lyon, et alors Jean van Eyck s'arrêta sans doute à Autun, pour y réunir, dans le palais même du chancelier, les éléments du tableau qu'il peignit ensuite, quand il fut de retour à Bruges. Cela est au moins vraisemblable. Ce qui est certain, c'est l'étroite parenté qui existe entre la Vierge du chanoine *Van der Paele* et la *Vierge du chancelier Rolin*. Je constaterais, cependant, à l'avantage de cette dernière, un souffle plus pur, une inspiration plus haute.

Dans notre *Voyage autour du Salon carré*, ce tableau marque un des lieux où nous aimerions à rester. La Renaissance du Nord nous y apparaît dans son élan primitif. Il se produit là comme une création nouvelle. Jean van Eyck reçoit des mains de son frère un art moitié byzantin, moitié flamand, et parvient à l'humaniser complètement. En moins de vingt ans, il en fait un art nouveau, doté d'emblée de toutes les ressources, et poussé dans la partie technique jusqu'à la perfection. Dans cet art, les conventions disparaissent, la vérité seule demeure. Les figures prennent les apparences de la vie, les physionomies s'animent d'un sentiment déjà presque moderne. Les campagnes radieuses déroulent leurs plans successifs dans une atmosphère limpide. La peinture descend des régions mystiques et se prend à vivre sur une terre rajeunie, dont on entrevoit à perte de vue la fécondité. Voilà ce qu'on pressent ou plutôt ce qu'on sent en regardant la *Vierge du chancelier Rolin*, et voilà pourquoi nous nous sommes arrêté devant elle avec tant de complaisance.

ROGER VANDER WEYDEN.

Roger Vander Weyden, qui a exécuté de très grandes peintures, a son nom inscrit en tout petits caractères à l'une des moindres stations de notre *Voyage autour du Salon carré*, et encore conteste-t-on l'authenticité de l'ouvrage qui lui est attribué... Pour la Flandre du quinzième siècle, tout ce qui était à faire avait été fait par Jean van Eyck presque d'un seul coup. Roger Vander Weyden, qui vint après lui, n'eut plus qu'à continuer à Bruxelles, sans presque rien apporter de nouveau, l'œuvre accomplie déjà à Gand et à Bruges. Son rôle fut surtout un rôle de propagande. Il popularisa l'esprit du maître, le fit pénétrer plus avant dans l'intimité de la cour de Bourgogne, le répandit en Italie, en France et surtout en Allemagne.

Roger, qu'on a nommé pendant des siècles Rogier de Bruges[1], naquit à Tournai en 1400, et s'appelait de son vrai nom Roger de la Pasture, ou Vander Weyden. Il est avéré qu'il fit ses premières études dans sa ville natale, sous la direction de Robert Campin ; mais il n'est pas douteux qu'il se rallia ensuite à Jean van Eyck, dont il devint un des adeptes les plus fervents. C'est de Jean van Eyck qu'il apprit les procédés de la peinture à l'huile, et c'est dans la voie ouverte par le chef de l'école de Bruges qu'il s'engagea pour y être lui-même une des gloires de la Flandre du quinzième siècle. Il s'était marié en 1425[2], et sa réputation était faite avant 1436, puisqu'à cette date il fut nommé « peintre à gages ou pourtraiteur de la ville de Bruxelles », où il s'était fixé. C'est à ce titre qu'il peignit les quatre grandes compositions qu'on admirait encore au dix-septième siècle dans la Maison Commune de la capitale du Brabant et qui étaient citées parmi les merveilles des Pays-Bas[3]. C'est donc à Bruxelles

1. Les écrivains italiens l'avaient désigné sous les noms de Rogerius Galliens, Rogel Flandresco, Ruggieri de Bruges.

2. Sa femme Élisabeth Goffaerts lui donna quatre enfants : Corneille, Marguerite, Pierre et Jean.

3. Ces tableaux représentaient : la *Justice de Trajan*, le *Pape saint Grégoire le Grand recevant la tête de Trajan*, le *Juge Herkenbald châtiant son fils coupable de viol*, et la *Dernière Communion d'Herkenbald*. Philippe le Bon admirait à tel point ces peintures, qu'il les fit reproduire en tapisseries. Ces tapisseries furent prises par les Suisses dans les bagages de Charles le Téméraire :

surtout qu'il vécut, et c'est là qu'il mourut le 18 juin 1464 après y avoir fait école[1]. Sa renommée, d'ailleurs, dépassa de bien loin les frontières flamandes. Après avoir été, durant plus de quatre siècles, l'objet des plus étranges confusions, son identité est enfin établie [2]. Facius, Filarète, Giovanni Santi, Guichardin, Vasari, Durer, van Mander, etc., avaient célébré ses louanges et ignoré son nom. Ses œuvres s'étaient répandues en Italie, à Gênes, à Ferrare et jusqu'à Naples, et quand il se rendit à Rome pour le jubilé de 1450, on le reçut avec de grands honneurs. Qu'il ait été en Allemagne, à Cologne et à Colmar surtout, cela n'est pas douteux, et l'influence qu'il y exerça fut considérable. On a prétendu aussi qu'il avait été en Espagne, mais aucune preuve ne fait de ce voyage une certitude. Vint-il en Bourgogne? Philippe le Bon, qui l'avait en grande estime, dut sans doute l'y attirer[3]. On a avancé, témérairement peut-être, que le chancelier Rolin lui avait confié l'exécution du *Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune. On a dit aussi que Jean Chevrot, évêque de Tournai, lui avait fait peindre le triptyque des sept sacrements. On a supposé même que Jacques Cœur l'avait appelé à Bourges pour y décorer sa chapelle [4]. Que sais-je encore? En l'absence de

après la bataille de Granson en 1476 et transportées à Berne, où elles sont encore. Tout n'est donc pas perdu d'une des principales œuvres de Roger Vander Weyden. C'est M. Pinchart qui a le premier reconnu ces tableaux dans les tapisseries de Berne. Elles ont été publiées par M. Achille Jubinal. Quoique les qualités intimes du maître soient fort atténuées dans ces reproductions, on n'est pas sans les y retrouver encore.

1. Il fut enterré devant l'autel de sainte Catherine dans l'église de Sainte-Gudule.

2. Grâce aux savantes recherches de MM. A. Wauters, B. Dumortier et Pinchart.

3. C'est à lui que Philippe le Bon s'était adressé pour se faire peindre, et le portrait de ce prince que l'on voit au musée d'Anvers montre dans Roger Vander Weyden un excellent portraitiste.

4. Les admirables anges qui décorent les retombées des voûtes de cette chapelle ont du sang flamand dans les veines, cela est certain, mais ils sont naturalisés français. Sous les froids repeints qui les ont défigurés, la question de leur origine est difficile à établir. M. de Champeaux pense que le nom de Jacob de Litemont pourrait être proposé avec vraisemblance, la liquidation des biens de Jacques Cœur, dirigée par le conseiller Dauvet, désignant Litemont comme ayant été admis dans l'intimité du financier. (*Histoire de la peinture décorative*, par M. A. de Champeaux, p. 152.) En matière d'attributions, il est impossible de se contenter de ce genre de preuves. La décoration de la chapelle du dauphin, dans la basilique de Saint-Martin de Tours, présente une disposition semblable à celle de la chapelle de Jacques Cœur à Bourges, et l'on sait que cette décoration avait été confiée à Coppin Delft. Mais la période d'activité de Coppin Delft (1456-1488) est postérieure à Jacques Cœur. Là encore sans doute on n'est donc pas sur la bonne piste. Ce qui est sûr, c'est que l'art flamand du quinzième siècle avait débordé sur la France, s'y était acclimaté, et que, sans perdre son accent d'origine, sa physionomie était devenue presque française.

preuves et de documents, les affirmations et les négations ont beau jeu. Ce qui est certain, c'est que le principe de vitalité introduit dans l'art par van Eyck, doué d'une force d'expansion considérable, avait pénétré jusqu'au cœur de la France sous le patronage des ducs de Bourgogne. Van Eyck était allé lui-même le porter jusqu'en Portugal ; Roger Vander Weyden l'avait répandu jusqu'à Rome ; Ugo van der Goes avait prêché cet évangile pittoresque à Florence, Juste de Gand à Urbin, etc. Au milieu de ces efforts collectifs, l'individualité de chacun disparaît. Tout est obscurité parmi les œuvres attribuées à Roger Vander Weyden, et l'on ne voit pas bien clair devant le tout petit tableau qui lui est attribué dans le *Salon carré* du Louvre.

La Vierge et l'Enfant Jésus [1]. — Voici une minuscule peinture, d'une exécution précieuse et d'un sentiment délicat, dans laquelle deux simples figures suffisent à l'expression, ou plutôt au pressentiment d'un mystère. La Vierge est assise sur un banc doré [2], pourvu d'un marchepied revêtu d'or aussi, et l'Enfant Jésus est assis sur les genoux de sa mère. Au-dessus du banc, une niche rectangulaire, également dorée, encadre le groupe divin et lui fait un fond d'or [3]. — La Vierge, vue de face et tournée quelque peu vers la gauche, soutient son fils de la main gauche, et appuie l'index de sa main droite sur le sein qu'elle s'apprête à lui donner. Elle a pour vêtement une robe rouge qui dégage le cou et le haut de la gorge [4], un voile blanc qui cache le haut de la poitrine [5], et un long manteau bleu, posé par-dessus le voile et tombant jusqu'aux pieds [6]. Les cheveux blonds, séparés par une raie médiane qui semble tracée au burin plutôt qu'au pinceau, s'arrangent minutieusement et comme un à un en bandeaux plats au sommet de la tête, pour descendre ensuite jusque sur le cou en ondes presque figées de chaque côté des tempes et des joues. Le front est d'un développement excessif, et le bas du visage est affiné jusqu'à l'exagération. Les yeux, fixés sur l'Enfant, sont grands et voilés par les

1. 2195. c. S.

2. Sur le côté gauche de ce banc, se trouve un coussin vert doublé de rouge, et, sur ce coussin, un livre ouvert.

3. Ce fond est traité comme une gravure au pointillé.

4. Cette robe rouge recouvre une robe de dessous violette, qu'on n'aperçoit que vers le bas de la figure et sur l'avant-bras droit.

5. Ce voile reparaît sur le genou gauche, par-dessus le manteau bleu.

6. La draperie bleue de ce manteau est ramenée sur le genou gauche de la Vierge.

paupières largement abaissées : le regard en est calme et pieusement caressant. Le nez a de la finesse ; la bouche est souriante et bonne. Le recueillement et le silence se font comme d'eux-mêmes autour de cette figure, dont le sentiment paraît être du domaine de la peinture allemande plutôt que de celui de la peinture flamande. — Quant au *Bambino*, vu de trois quarts à gauche, il lève ses yeux sur sa mère et tend ses deux petites mains vers le sein qu'elle va lui donner. Le corps de cet enfant est d'un modelé qui dénote déjà une certaine science. Les jambes, cependant, écartées l'une de l'autre, ont quelque chose de grêle et de gauche ; les pieds, vus de face, sont d'une réalité un peu vulgaire ; les mains aussi laissent à désirer. Mais la tête, remarquable à la fois par le dessin et par l'expression, sauve ce que le reste a d'insuffisant. Un mélange de naturalisme et de sentimentalité se dégage de toute cette peinture. Nos catalogues disent qu'elle est flamande et l'attribuent à Roger Vander Weyden. Les Allemands la réclament — nous l'avons vu lors de notre passage en Allemagne — et la portent au compte de Martin Schongauer. En faveur de qui faut-il prononcer ?

Roger Vander Weyden a pour lui la possession, mais cette possession ne vaut qu'à condition de ne pas être une usurpation. On a vu combien il est difficile de se retrouver au milieu des brouillards qui environnent les œuvres du vieux maître flamand. Autour de lui, cependant, tout n'est pas obscurité. Parmi les nombreux tableaux qu'on lui attribue, il en est tout au moins deux qui ne laissent prise à aucun doute. Regardons-les d'abord. Nous les prendrons ensuite comme termes de comparaison. Le premier est un triptyque, qui, après de nombreuses pérégrinations, est entré au musée de Berlin : au centre, le *Sauveur couché sur les genoux de la Vierge* ; à gauche, la *Vierge et l'Enfant Jésus* ; à droite, l'*Apparition du Christ à Marie*. Ces trois compositions, d'une grande intensité de sentiment, sont d'une sécheresse de formes qui trahit la jeunesse de l'artiste. C'est ainsi que devait peindre l'élève de Robert Campin[1]. Le second des tableaux qu'on ne saurait dis-

1. Une ancienne tradition donne pour date à ce triptyque 1431. Un vieux manuscrit de la Chartreuse de Miraflorès, en Espagne, dit qu'il avait été peint par « maître Rogel, grand et fameux Flamand ». Le pape Martin V l'aurait donné à Jean II, roi d'Espagne, qui, à son tour, en aurait fait don à la Chartreuse en 1445. Enlevé à ce couvent par les armées de l'empereur Napoléon, ce triptyque fut acheté par M. Nieuwenhuys, vendu par lui à Guillaume II, roi des Pays-Bas, et acquis par le musée de Berlin après la mort du roi de Hollande.

puter à Roger est la *Descente de Croix* du musée de Madrid. Il marque la pleine maturité du peintre. La composition s'est simplifiée en acquérant de la grandeur; le dessin a gagné en élégance et en correction ; les physionomies ont la juste expression qui leur convient; le coloris a pris la vigueur et l'éclat qu'il devait avoir après la venue de Van Eyck[1]. Entre ces tableaux et la petite *Vierge* du *Salon carré,* y a-t-il identité d'esprit et d'exécution? Répondre affirmativement serait téméraire. D'ailleurs, deux tableaux suffisent-ils pour caractériser un maître dont la vie a été longue et l'œuvre considérable? Assurément non. Dès lors, si la preuve n'est pas faite pour Roger, elle n'est pas faite non plus contre lui. Mais le champ est ouvert à toutes les revendications. Voici celles qu'on fait valoir en faveur de Martin Schongauer.

Dans la petite *Vierge* du *Salon carré*, on remarque, avec raison sans doute, un naturalisme qui est bien du domaine de l'art flamand, mais qui n'est pas exempt d'une certaine contrainte, et qui paraît avoir quelque chose d'appris et de voulu. Dans l'artiste qui a peint cette Madone, on est tenté de ne pas reconnaître un Flamand d'origine. On se croirait en présence d'un étranger qui s'efforce de parler une langue pittoresque qui n'est pas la sienne. Cette peinture, en même temps, nous pénètre de l'émotion religieuse dont l'âme allemande était pleine au cours du quinzième siècle, et il semble en outre s'en dégager quelque chose d'ombrien. Or, on sait que Martin Schön s'était lié avec Pietro Vannucci et qu'il avait été très accessible aux influences péruginesques. Tout cela répond donc assez bien au signalement moral du chef de l'école de Colmar. Si l'on passe à l'exécution, on observe que le faire précieux et patient du pinceau, le criblé du fond d'or, les moindres traits détaillés et avivés comme par un burin, sont le fait d'un graveur autant au moins que d'un peintre, et l'on se rappelle que le beau Martin fut plus graveur encore qu'il ne fut peintre. Il y aurait donc d'assez bonnes raisons pour le reconnaître dans ce petit tableau. On peut objecter, il est vrai, que les mains de la Vierge, d'un dessin si dé-

1. Roger Vander Weyden avait peint ce tableau pour la chapelle de Louvain dite Chapelle-hors-les-murs. Au milieu du seizième siècle, la société des arbalétiers de cette ville le donna à la reine Marie de Hongrie, en échange d'une copie faite par Michel Coxie et d'orgues valant 500 florins. Le vaisseau qui le portait en Espagne fit naufrage, mais la précieuse peinture put être sauvée, sans avoir grandement souffert. — M. Alphonse Wauters regarde comme étant probablement aussi de Roger Vander Weyden le *Jugement dernier* de Dantzick, qui se placerait presque triomphalement à côté de l'*Agneau* de Saint-Bavon.

licat, n'ont rien de commun avec ces grandes mains aux longs doigts et aux articulations massives que l'on trouve communément dans les tableaux et dans les gravures de Schongauer ; mais on répond à cette objection que le peintre-graveur a quelquefois contrevenu à cette habitude, et que, dans la *Fuite en Égypte* par exemple (Bartsch n° 6) et surtout dans la *Pentecôte* (Bartsch n° 8), les mains de la Vierge sont d'une forme qui n'a rien de choquant. Les partisans de Martin Schon rappellent enfin la *Vierge au Buisson de roses* de l'église Saint-Martin à Colmar, où le groupe divin n'est pas sans présenter des analogies avec la Vierge et l'Enfant de notre tableau[1]. La petite Madone du *Salon carré* appartiendrait d'ailleurs à la jeunesse du maître, au temps où Martin Schön s'appliquait à copier Roger Vander Weyden et mettait sa gloire à lui ressembler[2].

Malgré toutes ces preuves, ou plutôt malgré tous ces raisonnements, l'attribution allemande ne nous paraît avoir encore pour elle que des probabilités. Entre Roger Vander Weyden et Martin Schön, il est prudent encore de ne pas se prononcer. Renvoyons-les donc dos à dos. Peut-être un autre peintre surviendra-t-il bientôt, qui s'emparera de ce qui passe aujourd'hui pour appartenir à l'un de ces deux maîtres... Que d'incertitudes et que d'obscurité autour de ces primitifs de la peinture flamande et allemande ! Il en est, d'ailleurs, presque constamment ainsi pour ces époques de lumière incertaine et de première aube. Qui parlait de Stuerbout il y a une trentaine d'années ? On admirait deux de ses tableaux, sans savoir même le nom de celui qui les avait peints[3]. Que sait-on d'Ugo van der Goes, sinon qu'il fut sans doute le der-

1. La *Vierge au Buisson de roses* est peut-être le plus beau tableau de Martin Schongauer. Les figures y sont de grandeur naturelle. La Vierge, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, est assise sur un banc de gazon. Deux anges suspendent une couronne au-dessus de sa tête. Au fond, un buisson de roses rempli d'oiseaux chanteurs qui donnent un concert à la Vierge. L'exécution de ce tableau est d'une extrême finesse. La couleur en est chaude et transparente.

2. On trouve la preuve de cette ressemblance à l'Institut Städel de Francfort, dans trois remarquables tableaux de Schongauer représentant : la *Trinité*, la *Vierge* et *Sainte Véronique*. Quoique peints par Schongauer, ils sont attribués à Roger Vanden Weyden. « L'erreur s'explique aisément, a dit très bien M. A. Wauters. Parmi les peintres étrangers (à la Flandre), aucun ne s'est plus habilement approprié le style, la facture et la couleur de l'école flamande que le grand artiste allemand, surnommé par les chroniqueurs du temps *Martin d'Anvers*. »

3. Stuerbout ou Thierry Bouts naquit à Harlem en 1390 ou en 1400 et mourut à Louvain en 1475. C'est à M. Van Even, archiviste de Louvain, et à M. A. Wauters, archiviste de Bruxelles, que l'on doit quelques détails biographiques sur ce peintre. On l'appelait jadis Thierry ou Dirck

nier représentant de l'ancienne école des Van Eyck dans le Brabant, et que connaît-on de lui, réserve faite du triptyque des Portinari à Santa-Maria-Nuova[1]? N'en est-il pas presque de même pour Roger Vander Weyden? Quoi qu'il soit inscrit deux fois dans nos catalogues, oserait-on dire qu'on le connaît au Louvre[2]? La petite Vierge du *Salon carré* nous a été précieuse parce qu'elle nous a permis de prononcer le nom de Roger concurremment avec celui de Schongauer, deux des grands noms de la peinture flamande et allemande au quinzième siècle. Ce tableau, d'ailleurs, qu'il soit de l'un ou de l'autre de ces peintres, n'est-il pas trop peu important pour permettre de juger celui auquel il appartiendrait? On peut parler de Martin Schön en connaissance de causes; plusieurs de ses plus importantes peintures ont été préservées, et son œuvre gravée suffit pour nous renseigner. Roger Vander Weyden a été moins heureux. De lui, presque tout a péri. Albert Dürer l'appelait « le grand maître Roger », et Lampsonius demeurait dans de longues extases devant ses tableaux[3]. Ces témoignages garantissent l'importance de son

de Harlem. Il fut nommé *pourtraiteur* de la ville de Louvain, où il s'était fixe, et c'est en vertu de sa charge qu'il exécuta les deux grands tableaux qui sont inscrits au musée de Bruxelles sous le les nos 451 et 452 : *la Sentence inique de l'Empereur Othon*, et *l'Empereur Othon réparant l'injustice par lui commise*. La plupart de ses œuvres ont été détruites, dispersées ou perdues. Son nom ne figure pas au Louvre. Le musée de Condé, à Chantilly, possède de lui un charmant tableau.

1. Vaernewyck le fait naître à Leyde, Van Mander à Bruges, Vasari à Anvers, et il paraît certain qu'il naquit à Gand en 1430. On le dit élève de Jean van Eyck, ce qui est impossible, puisqu'il n'avait qu'onze ans à la mort du maître. C'est plutôt Roger Vander Weyden qui fut son maître. On voit Ugo van der Goes figurer parmi les peintres qui préparaient à Gand les fêtes données à Charles le Téméraire, à l'occasion de son mariage avec Marguerite d'York en 1467. Tommaso Portinari, qui était l'agent des Médicis à Bruges, lui commanda un triptyque pour l'église Santa-Maria-Nuova, à Florence. Le panneau central représente l'*Adoration des Bergers*. Sur les volets sont peints les Portinari. Voilà le seul ouvrage authentique d'Ugo van der Goes. On cite encore, dans la pinacothèque de Munich, un *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, avec une signature; mais les signatures peuvent être discutées. Le coloris de ces peintures est vigoureux ; les chairs sont transparentes; le relief en est faible et le clair-obscur laisse à désirer. En 1476, Ugo van der Goes était entré au prieuré des Rouge-Cloître parmi les chanoines réguliers de Saint-Augustin. C'est là que Maximilien, ce chevaleresque empereur, gendre de Charles le Téméraire, vint le visiter. Ugo y mourut en 1482.

2. La *Déposition de Croix* qu'on lui attribue dans notre Galerie (2196, c. S.) n'est pas faite pour prouver grand'chose en sa faveur.

3. Dominique Lampsonius, érudit brugeois, secrétaire des princes-évêques de Liège, raconte qu'occupé à classer des papiers diplomatiques dans les salles de l'hôtel de ville de Bruxelles où se trouvaient les peintures de Roger Vander Weyden, il interrompait à chaque instant son travail pour s'écrier : « O Rogier, quel maître tu étais! » Lampsonius fut un des correspondants flamands de

œuvre, mais ils ne la font pas connaître. Pour nous, le plus bel ouvrage de Roger Vander Weyden est Memling, qui fut son meilleur élève.

MEMLING.

C'est à Bruges que nous a conduit Jean van Eyck dans la première moitié du quinzième siècle, et c'est à Bruges encore que nous ramène Jean Memling dans la seconde moitié du même siècle. L'un a excité déjà notre admiration par un de ses chefs-d'œuvre dans le *Salon carré* du Louvre, l'autre va nous y retenir captif aussi devant deux peintures d'une exquise pureté.

Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie[1]. — Au milieu d'une campagne fleurie et sous la douce lumière d'un jour que l'on dirait voilé d'encens, six vierges-martyres font cercle autour de la Vierge et de l'Enfant Jésus. C'est comme une cour plénière de l'amour divin, sorte de décaméron mystique, où chacune des saintes filles raconte à son tour les extases de son cœur, d'un cœur fidèle jusque dans la mort. Memling ne s'est pas piqué d'archaïsme. Ce qu'avait dû être le noble sang romain ou asiatique depuis Néron jusqu'à Dioclétien ne l'a point préoccupé. Il a été simplement de son temps; il a pris tout bonnement ses modèles dans ce qu'il a trouvé de plus élégant, de plus riche et sans doute aussi de plus chaste à la cour brugeoise de Charles le Téméraire, et il les a vêtues des costumes de gala les plus magnifiques qu'il ait pu trouver. Robes, coiffures, parures, gestes, attitudes, physionomies, charme particulier, tout appartient au quinzième siècle.

Au centre du tableau, la Vierge, assise de face, tient de ses deux mains l'Enfant Jésus. Elle est habillée d'une tunique bleue et d'un long manteau de même couleur, qui tombe du sommet de la tête où il est à peine visible, enveloppe les épaules et les bras, se drape sur les genoux, couvre les jambes,

Vasari. C'est lui qui, avec Guichardin, a permis à l'auteur de la *Vie des Peintres* de faire une part aux peintres flamands dans son édition de 1568.

1. 2027. e. S.

et se répand largement à terre en plis harmonieux. Le cou délicat porte avec élégance la tête, dont le calme et la dignité sont la principale beauté. Les cheveux, séparés en bandeaux plats, se déroulent en ondes soyeuses jusque sur la poitrine. Le front est d'une hauteur exagérée; le nez, d'une jolie forme, est trop long; la bouche est moyenne et insignifiante, et la distance qui la sépare du nez est trop grande. Les yeux sont abaissés, et le regard a le recueillement d'une prière. L'impression qui se dégage de cette figure est du domaine de l'âme beaucoup plus que des sens. Relativement aux vierges qui l'entourent, cette Vierge prend ici des proportions surhumaines. Elle est la première des créatures, la reine d'une création nouvelle, et Memling, fidèle encore à la tradition gothique, recourt à la grandeur matérielle pour marquer cette grandeur presque divine. — Le Verbe, qui a revêtu notre humanité, apparaît aux bras de sa mère dans la nudité chétive d'un enfant nouveau-né. Son corps est de face. Sa tête, d'où émergent de lumineux rayons, est de trois quarts à gauche. C'est avec gentillesse qu'il tend sa petite main vers la sainte, au doigt de laquelle il passe l'anneau des fiançailles; mais rien en lui ne fait pressentir un Dieu. On ne pouvait demander une telle chose à l'art flamand du quinzième siècle. La peinture flamande, d'ailleurs, ne l'a jamais donnée.

Assises et étagées trois par trois de chaque côté de la Vierge et du *Bambino*, sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Agnès et sainte Cécile, sainte Barbe, sainte Marguerite et sainte Lucie, forment de leurs virginales figures une auréole autour du groupe divin. Fleurs à peine écloses et aussitôt moissonnées, elles sont toutes également des épouses mystiques pour l'Enfant Jésus.

Sainte Catherine d'Alexandrie, qui est par excellence la fiancée du *Bambino*, est assise à gauche au premier plan du tableau. Vue de profil à droite, ayant à ses pieds, comme des armes parlantes, les instruments de son martyre (le glaive et la roue), elle maintient de sa main gauche un livre ouvert sur ses genoux, tandis qu'elle lève la droite vers l'Enfant Jésus, dont elle reçoit l'anneau nuptial. Le ménologe de l'empereur Basile dit qu'elle était de sang royal. Memling en a fait la plus noble des duchesses de son temps. Il a couronné sa tête d'un diadème de pierres précieuses, élégamment posé dans les cheveux relevés en coques sur les tempes et au-dessus des oreilles. Il lui a donné les traits les plus affinés qui se puissent voir, une physionomie d'une ravissante candeur, et il a mis dans

ses yeux un regard qui s'élance vers l'infini avec une ardeur singulière. Quant au costume, il l'a fidèlement copié sur ceux qu'il voyait journellement dans le grand monde de Bruges : corsage de velours pourpre dégageant le cou et le haut de la gorge, longues manches plates couvrant une partie de la main, surcot de drap d'argent largement ouvert sur le côté, longue jupe de brocart d'or à grands ramages noirs. Rien de plus somptueux que ce costume et que cette parure.

Sainte Agnès vient ensuite, âme héroïque dans un corps d'enfant. Sa tête est de trois quarts à droite, et ses traits, lumineux et tendres, sont d'une angélique candeur. Ses cheveux, largement dénoués sur ses épaules, sont maintenus sur le front par une simple féronnière. Vêtue d'un corsage rouge largement décolleté, surmonté d'une robe verte dont les parements couvrent les épaules, elle montre de sa main droite l'anneau qui la consacre aussi comme épouse du Christ, et caresse de sa main gauche un agneau, emblème de sa jeunesse et de son innocence.

En montant encore d'un degré, voici sainte Cécile, la vierge des célestes concerts. Son visage est de trois quarts faible à droite, et ses yeux sont modestement abaissés sur l'orgue emblématique qu'elle tient de la main gauche et dont elle joue de la main droite[1]. La robe est de velours bleu à longues manches taillées à la mode du quinzième siècle ; par-dessus cette robe sont passés un corsage en drap d'argent et une jupe presque noire. La masse des cheveux est ramenée par derrière et dénouée jusque sur les épaules, tandis que, par devant, de grandes coques montent de chaque côté, en creusant au milieu de la tête une sorte de selle, dont un collier de rubis et d'émeraudes dessine les ondulations. Il y a dans cette figure une accentuation plus marquée, quelque chose de plus individuel que dans les deux figures précédentes. On pourrait soupçonner un portrait, quoique le sentiment religieux y ait mis une ferveur qui n'appartient qu'à l'absolu de la sainteté.

Du côté opposé, en face de sainte Catherine d'Alexandrie, on reconnaît

1. Forcée de prendre un époux, sainte Cécile n'en voulut pas moins se conserver à Jésus-Christ, auquel elle s'était donnée. Le mariage fut célébré, et, « pendant que la musique se faisait entendre, elle chantait en son âme et disait au Seigneur : Conserve mon cœur pur de toutes souillures, afin que je ne sois pas couverte de confusion. *Cantantibus organis Cæcilia Domino decantabat, dicens : Fiat cor meum immaculatum, ut non confondar.* » (Première antienne de laudes, dans l'office consacré à la sainte, 22 novembre.

MEMLING

(?-1494)

MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE



sainte Barbe. Elle est vêtue d'une robe rouge, garnie de manches bleues, nouées sur les avant-bras par des écharpes flottantes qui forment un complément de parure. De ses deux mains, elle tient un livre ouvert devant elle, mais son attention s'en détourne pour se porter tout entière vers les noces mystiques qui lui rappellent ses propres engagements. Sur sa tête au profil de camée, ses cheveux sont relevés à plat et liés au sommet pour retomber par derrière en une gerbe ondoyante qui se déploie en tombant presqu'à terre. Une sorte de turban garni de pierreries complète cette coiffure, qui donne quelque chose de piquant et d'étrange à la physionomie. On aperçoit tout à côté la tour qui est la caractéristique de la sainte.

Sainte Marguerite d'Antioche se tient à la droite de sainte Barbe. Elle a également engagé sa foi, et lève la main droite pour montrer le doigt qui a reçu l'anneau nuptial. Vue de trois quarts à gauche et coiffée d'un toquet formé de bandes rouges et blanches, elle est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau violet ramené jusque sur les jambes. Devant elle, se tient le dragon par lequel elle fut engloutie et d'où le miracle de la croix la fit sortir triomphante.

Sainte Lucie, enfin, la vierge syracusaine, vêtue d'une robe d'un bleu pâle garnie de manches rouges, complète le cycle des mystiques épouses réunies autour du divin époux. Son visage, vu de face, est plein d'un charme tranquille. La masse de ses cheveux tombe sur ses frêles épaules comme un manteau d'or, et un diadème gemmé suit la forme des bandeaux qui encadrent son front. Portant la main gauche à son cœur en signe d'amour et de fidélité, la douce sainte tient de la main droite une coupe d'or dans laquelle sont des yeux qui ne font pas allusion à son martyre, ainsi qu'on le dit communément, mais à son nom. Son nom, en effet, signifie *lumière,* et tout en elle est clarté.

La nature aussi s'est mise en fête pour célébrer les divines fiançailles. Derrière une palissade tout émaillée de fleurs, s'étend une pelouse d'un vert tendre, bordée d'arbres aux fraîches ramures, qui répandent autour d'eux leurs ombrages reposants. Par delà ces bois sacrés, un lac montre la limpidité de ses eaux. Puis ce sont des collines aux suaves ondulations, et au loin des montagnes qui se fondent avec le ciel dans une aube transparente. Trois anges musiciens, couleur d'azur, planent au plus haut des airs, entre le ciel et la terre harmonieux messagers d'un éternel accord.

Cette peinture, d'un mysticisme si précieux, rappelle les délicates merveilles

de la *Châsse de sainte Ursule*, et nous transporte sur les confins de deux mondes, entre le moyen âge et les temps modernes, en pleine cour de Bourgogne, sous un duc qui, à force de prodigalité, va perdre sa couronne, et très près de la cour de France, bien moins somptueuse assurément, mais aux mains d'un roi qui va fonder définitivement un royaume. Voyez, sur toutes ces vierges, l'or des brocarts ruisseler partout, pêle-mêle avec les pierreries. Quel contraste étrange de luxe et de sainteté, de ferveur et de frivolité, d'élégance et de chasteté! N'est-ce pas là le reflet de cette haute société brugeoise, où, dans un luxe effréné, les festins, les carrousels, le théâtre et les pompes ecclésiastiques se confondaient ensemble? Dans ce milieu où tous les raffinements se trouvaient pêle-mêle avec toutes les brutalités, ces sveltes et délicates figures de saintes produisent une impression bienfaisante. Comme elles sont loin déjà de l'art robuste et large de Van Eyck! Au point de vue de la force, Memling dit quelque chose de moins que son illustre devancier; au point de vue de la grâce, il exprime quelque chose de plus. Sa peinture a certainement moins d'ardeur et de vérité que celle de Van Eyck; mais, dans ses demi-teintes vaporeuses, flottent des émotions que le fondateur de l'école ne connut jamais. Van Eyck voyait surtout avec son œil, Memling voit principalement avec son âme. L'un copiait la nature en naturaliste qu'il était, l'autre la transfigure en idéaliste qu'il est. Voilà pourquoi Memling a été surtout le peintre de la femme[1]. Il en a compris toutes les délicatesses. Il a vu en elle ce qu'il y a de plus suave et de plus exquis dans la création. Tous les respects, tous les attendrissements que la femme inspire au cœur de l'homme, il les a ressentis. Regardez notre *Mariage de sainte Catherine*, et rappelez-vous aussi celui de Bruges[2]. De quelle adorable pudeur il a paré les mystiques fiancées! Quelle limpidité sur leur front, quelle chasteté sur leurs lèvres, quelle douceur dans leurs regards, quelle tranquillité d'ange dans tout leur être! Quarante ans à peine séparent Memling de Van Eyck. Ce court espace de temps suffit-il pour expliquer cette différence dans la manière de voir? Nous ne le pensons pas. Il y a là une question d'origine et d'hérédité, sur laquelle nous nous expliquerons tout à l'heure en rappelant sommairement

1. Fromentin l'a très bien observé. Voir *les Maîtres d'autrefois*.

2. Memling peignit ce tableau en 1479 pour l'hôpital Saint-Jean. C'est un triptyque : au centre, le *Mariage de sainte Catherine*; sur un des volets, l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*; sur l'autre volet, l'*Histoire de saint Jean l'Évangéliste*.

ce qu'on sait de Memling... Regardons d'abord les deux admirables figures par lesquelles il nous retient encore dans le *Salon carré*.

Saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine[1]. — Saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine nous apparaissent sur les deux volets d'un triptyque, épaves d'un tableau qui est on ne sait où, en admettant qu'il soit encore quelque part. On n'a plus là que deux simples figures, et elles suffiraient presque à elles seules pour révéler les qualités les plus exquises du peintre[2].

Saint Jean-Baptiste, debout et de trois quarts à gauche, a pour tout vêtement une tunique tressée en poils de chameau, serrée à la ceinture et laissant à nu les jambes et les bras. Son visage est hâlé, ses traits sont énergiques et non pas sans beauté ; sa chevelure brune, abondante et frisée, est inculte. Il est dans la force de l'âge et dans la plénitude de son apostolat, grand, élancé, vigoureux, avec quelque chose d'élégant et de noble. On reconnaît en lui un penseur et un exalté, un contemplatif et un homme d'action tout ensemble. Il y a dans ses yeux de la décision en même temps que du rêve. « Il n'était point la lumière, mais il était venu pour rendre témoignage à la lumière », il la voit, et de la main droite il la montre. Dans le lointain du paysage qui lui sert de fond, on reconnaît les principaux épisodes de sa vie : le *Baptême du Christ*, la *Prédication*, la *Décapitation*, la *Tête du précurseur portée par Salomé à Hérode*.

Sainte Marie-Madeleine est également debout au milieu d'un paysage. Vue de trois quarts faible à gauche, elle porte de la main droite un vase rempli de parfums, et retient de la main gauche un des pans de son manteau. Ce manteau, d'un violet sombre, attaché sur les épaules par des agrafes de rubis et de perles, est jeté sur une robe de brocart d'or à ramages rouges ouverte en carré sur la poitrine. La sœur de Lazare est jeune encore, quoique fatiguée déjà. Tout en elle est délicat et fin. Son oreille est petite. Ses mains sont délicieusement dessinées. Ses cheveux dénoués se répandent sans apprêt

1. 288, 289, c. V. ; 2024, 2025, c. S.

2. Ces deux volets portent par derrière le cachet du roi de Hollande. Ils ont été achetés en 1851 par le Louvre à M. le baron de Fagel, moyennant la somme de 12.728 fr. Les panneaux, extrêmement minces, ont sans doute été sciés dans leur épaisseur, pour en détacher les grisailles qui devaient être peintes sur les autres faces.

le long de ses joues. Elle est belle d'une beauté diaphane et mystérieuse, très touchante dans son expression mystique. Les promesses du Rédempteur l'ont marquée d'un signe presque divin. Comme pour le Précurseur, les actes principaux de la sainte sont rappelés au fond du tableau : la *Résurrection de Lazare*, le *Repas chez Simon*, le *Noli me tangere*, la *Grotte et les rochers de la Sainte-Baume*, l'*Enlèvement au Ciel*... C'est avec raison qu'on a mis ces deux figures au premier rang des chefs-d'œuvre dans notre *Salon carré*. En nous éloignant d'elles, c'est de Memling aussi que nous prenons congé[1]. Nous ne quitterons pas cependant un tel maître, sans nous demander d'où il venait, et comment un artiste aussi hautement spiritualiste se rencontrait, à Bruges même, pour parfaire, en la transfigurant, l'œuvre naturaliste de Jean van Eyck ?

Les ténèbres qui entourent Memling semblent impénétrables. Jusqu'au milieu du dix-huitième siècle on ne s'en préoccupait pas. Descamps[2] se mit alors en frais d'imagination et le récit, en grande partie fabuleux, qu'il mit en circulation en 1753, avait cours encore il y a quelques années parmi les historiens de la peinture... Hans Memling, de Bruges, soudard et peintre tout ensemble, est incorporé aux bandes de Charles le Téméraire et blessé à la bataille de Nancy (5 janvier 1477). Il revient à Bruges, mourant de fièvre et de misère, frappe à l'hôpital Saint-Jean, y est recueilli, remis sur pieds, et peint la *Châsse de sainte Ursule* pendant sa convalescence. Entre temps, il noue une intrigue amoureuse avec une des religieuses de l'hôpital, ce qui ne l'empêche pas d'épouser ensuite une riche héritière. Ses

1. Grâce à la libéralité de la famille de M. le comte Duchâtel, le Louvre possède encore un important tableau, dans lequel Memling a montré la Vierge glorieusement assise sous un dais de brocart d'or. Agenouillés de chaque côté de la Madone et sous la protection de saint Jacques et de saint Benoît, Jacques Floreins, riche marchand brugeois, et sa femme, sont accompagnés de leurs dix-neuf enfants, sept garçons et douze filles. Malgré la beauté de ces vingt et un portraits, nous ne retrouvons pas devant cette peinture l'émotion que nous ressentions devant les délicates merveilles qui viennent de nous arrêter dans le *Salon carré*. Cela tient sans doute à la plus grande dimension des figures. Chaque peintre, dans son art, est astreint à des limites qu'il ne franchit pas impunément. Dans les figures de la Vierge et du *Bambino* de notre petit *Mariage de sainte Catherine*, ce quil y a d'insuffisant du côté de la beauté est presque inaperçu ; tandis que, dans le tableau des Floreins, l'agrandissement de la Vierge et de l'Enfant Jésus donne à ces deux figures une insignifiance voisine de la laideur. Mais ce tableau, nous l'avons dit, se relève par ses admirables portraits et n'en est pas moins en son genre un chef-d'œuvre.

2. Descamps : *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris 1753.

chevauchées à travers l'Italie et l'Espagne, sa mort à la Chartreuse de Miraflorès, complètent ce roman... C'est en 1871 seulement qu'un archéologue anglais, M. James Weale, s'avise de ce qu'il y a là d'invraisemblable[1]. Pour être reçu à l'hospice de Saint-Jean, il fallait être né sur le territoire de Bruges ou sur celui de Maldeghem. Or, Memling n'était originaire ni de l'une ni de l'autre de ces villes. M. Weale le soupçonnait déjà. La preuve en a été faite depuis. Tout l'échafaudage élevé par Descamps s'écroulait donc. On avait indiqué pour la naissance de Memling des dates variant de 1425 à 1440, et l'on ne peut rien préciser encore à cet égard; mais l'orthographe du nom était fixée, la situation de l'artiste dans la ville de Bruges était acquise[2] et son état civil en partie retrouvé. Memling avait épousé une femme nommée Anne, qui était morte en 1487, lui laissant trois enfants mineurs[3], que lui-même laissait orphelins en 1495. Voilà le peu qu'on sait sur lui. Mais les vraies archives d'un peintre, ce sont ses tableaux, et pour Memling ils sont en nombre. On en compte plus de cinquante. Aucun artiste flamand du quinzième siècle n'en peut montrer autant. Ils indiquent une période d'activité qui commence en 1426 avec le *Portrait* que l'on voit à la *National Gallery*. Memling atteint son apogée de 1477 à 1484 vers l'époque où il exécute les tableaux que Bruges conserve avec une orgueilleuse vénération, et cesse de produire en 1491 après avoir peint le polyptique de la *Passion* qui se trouve à Lubeck[4]. Le caractère de son œuvre permet de se rallier à l'opinion, généralement admise depuis Guicharchin et Vasari jusqu'à nos jours, qui fait de Memling l'élève de Roger Vander Weyden[5]. Il prouve en outre que l'influence des maîtres de Cologne a été pour beaucoup dans la formation de

1. *Hans Memling, zyn levan en zyne schilderswerken*, Bruges 1871.

2. En 1480, il est propriétaire de la maison qu'il habite: il figure parmi les notables de Bruges et est au nombre de ceux qui prêtent de l'argent à la commune.

3. Deux fils, Jean et Nicolas, et une fille, nommée Pétronille.

4. Parmi les tableaux que l'on attribue à Memling, il y en a de douteux assurément. L'érudition apporte de temps à autre quelque lumière sur ces différentes questions. Le musée de Condé, à Chantilly, possède, sous le nom de Memling, un diptyque d'une rare beauté. D'après Mgr Dehaisne, cette délicieuse peinture serait de Simon Marmion, qui fut un des peintres les plus remarquables de l'école flamande-bourguignonne au temps de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. On trouve à Douai et à Lille des peintures de Marmion, qui fut un contemporain de Belgambe. Sont-elles à la hauteur du diptyque de Chantilly? Cela est douteux.

5. L'inventaire de Marguerite d'Autriche, rédigé en 1516, mentionne un triptyque dont le panneau central était de Roger Vander Weyden, tandis que les volets étaient de Memling.

son génie. Ses voyages enfin ne sont pas des chimères. Memling a connu certainement à Milan les Sforza[1], peut-être Jeanne de France à la cour de Louis XI; de sorte qu'il y a une petite part de vérité au milieu des nombreuses erreurs mises en circulation par Descamps. Mais voici une découverte récente qui donne l'explication de bien des choses. C'est que Memling est né à Mayence. Ainsi se trouve motivée cette spiritualité dont nous étions surpris chez un peintre d'origine flamande. Faudrait-il donc rendre Memling à l'Allemagne? Nullement. L'âme allemande du peintre, tout en conservant sa sentimentalité native, a obtenu en Flandre des lettres de grande naturalisation. C'est à Bruges qu'elle a vécu sa vie terrestre, c'est à Bruges qu'elle a souffert et qu'elle a aimé, c'est à Bruges que les nobles vierges évoquées par elle vivent encore aujourd'hui, c'est de Bruges enfin qu'elle est partie pour le voyage dont on ne revient pas. Laissons-la donc planer en paix sur la ville où elle rayonne encore.

Ah! le quinzième siècle! Le beau temps pour l'art et les nobles peintres! Les cœurs étaient riches de foi et prompts à l'extase. La fraîche poésie d'un âge nouveau leur ouvrait des horizons peuplés de prestiges. Hélas! pour la Flandre, cela passa avec la rapidité d'un beau jour. Tout s'écroule à la fois quand Memling disparaît, l'art et le patronage qui l'avait encouragé. Les derniers vestiges du mysticisme sentimental du moyen âge s'effacent en même temps que s'effondre la splendeur de l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne. Les continuateurs de Memling, Gérard David, Gérard Vander Meire, Joachim Patinier, cherchent en vain à réchauffer une ardeur qui s'éteint. Leur bonne volonté n'a pas l'autorité suffisante. Ils sont comme les lueurs vacillantes d'un flambeau qui se meurt. Les *nations*, d'ailleurs, avaient abandonné Bruges pour Anvers. En 1493, la ligue hanséatique avait transporté ses entrepôts et ses assemblées dans cette dernière ville, où, la gilde de Saint-Luc était établie dès 1482[2]. En 1503, les

1. Il est certain que les tableaux de Memling étaient très recherchés en Italie. Le voyageur anonyme dont Morelli a recueilli les notes en signale plusieurs : chez le cardinal Grimani à Venise, chez Pierre Bembo à Padoue, etc.

2. Cette corporation comprenait les peintres, les sculpteurs, les doreurs, les brodeurs. Plus tard elle s'unit aux chambres de rhétorique. Sa devise était : « *Wt jousten versaemt,* unis par inclination. » Elle se réunissait sur la Grand'Place, au *Serment de la vieille Arbalète.* Les registres, qui

colonies de l'Espagne, du Portugal et de l'Angleterre y avaient leurs représentants, et plus de deux mille comptoirs étrangers y étaient installés en 1516. L'Escaut se couvrait de navires, qui attendaient leur tour pour entrer dans le port, et les routes de terre qui conduisaient à la ville n'étaient pas moins encombrées. Si bien qu'en 1551 l'ambassadeur de la Sérénissime République s'écrie avec amertume à la vue d'une telle prospérité : « Venise est dépassée[1] ! » et qu'en 1567 Guichardin, interrogé sur les genres de métiers qu'on exerçait à Anvers, répond par ce seul mot : « Tous. » Piccol Passo d'Urbin y avait installé sa fabrique de majoliques, Jean de Lame de Crémone sa verrerie, Arnould Van Ort de Nimègue ses ateliers de vitraux, Plantin de Toras son imprimerie. Les chambres de rhétorique, les théâtres, les bibliothèques y étaient en abondance, et les peintres de toutes les villes des Pays-Bas y accouraient en foule. C'est ainsi que se trouvait marqué par une prédestination singulière le lieu où naîtrait un jour l'homme de génie qui devait ressusciter l'art flamand et le porter au comble de la gloire.

Si nous suivions en Belgique la voie marquée sur notre itinéraire, c'est vers Rubens que nous devrions aller tout de suite. Nous passerions ainsi subitement de la fin du quinzième siècle au commencement du dix-septième, franchissant d'un seul bond un intervalle de cent ans. Qu'advint-il donc en Flandre, pour que des œuvres de premier ordre n'y aient pas laissé de trace pendant un aussi long espace de temps? L'esprit d'imitation y tua l'esprit d'initiative. La peinture flamande qui, par l'intermédiaire de l'école de Bruges, avait conquis l'Allemagne, l'Espagne, le Portugal, la France et jusqu'à un certain point l'Italie du quinzième siècle, fut conquise à son tour par l'Italie du seizième. Les peintres belges se firent d'abord les copistes de Raphaël et de Michel-Ange, puis les plagiaires des descendants dégénérés de ces incomparables maîtres. Les choses, cependant, ne se passèrent pas ainsi tout d'un coup. Entre le quinzième siècle flamand, qui avait été si plein d'originalité, et le seizième, qui en fut si dépourvu, voici Quentin Metsys[2], à cheval pour

ont été traduits et annotés par MM. Ph. Rombouts et Th. Van Lérins. Anvers, 1872, 2 vol. in-8°, sont d'un grand prix pour l'histoire de l'art. *Histoire de la peinture flamande*, par M. A. Wauters, p. 100.)

1. Alberi : *Le Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato*, 1re serie t. II, p. 203. — *La peinture flamande* par M. A. Wauters, p. 117.

2. Anvers et Louvain se le sont disputé. Il est avéré maintenant qu'il naquit à Louvain en 1466.

ainsi dire sur les deux époques et venu tout à point pour amortir le choc que l'on éprouverait en tombant sans transition de si haut aussi bas. Les deux grands triptyques des musées d'Anvers et de Bruxelles marquent, pour les Flandres, des dates importantes dans l'histoire de l'art (1508 et 1509)[1]. Quentin Metsys, quoiqu'engagé déjà dans les temps nouveaux, reste fidèle aux traditions ferventes du bon vieux temps. Pourtant, en regardant ses œuvres, on voit arriver le moment où les anciennes écoles nationales seront abandonnées pour les écoles ultramontaines. L'Italie était là, avec ses splendeurs débordantes, comme le porte-flambeau du monde civilisé. De Milan, de Parme, de Venise, de Florence et de Rome émergeait une lumière éblouissante, et les jeunes peintres de la Flandre n'avaient d'yeux que pour elle. Alors commence l'émigration.

C'est Jean de Mabuse[2] qui ouvre la marche. Philippe de Bourgogne, ambassadeur de l'empereur Maximilien près de Jules II, l'emmène à Rome. Arrivé à temps pour voir encore les vrais maîtres, Jean de Mabuse demeure en Italie près de dix ans et revient en Flandre métamorphosé, ou plutôt corrompu pour toujours. Néanmoins il garde l'esprit gothique, et ce sont de véritables flamands qui habitent les palais classiques élevés par lui dans ses plus fameux tableaux[3]; mais ce reste du vieux fond national ne tardera pas à être

Fils de forgeron, il apprit d'abord le métier de son père et fit des chefs-d'œuvre de ferronnerie avant de faire d'excellents tableaux, témoin la grille de fer si admirablement ouvragée qui surmonte le puits du parvis Notre-Dame à Anvers. Metsys entra dans la Gilde d'Anvers en 1491. Les causes ordinairement indiquées pour expliquer sa vocation comme peintre appartiennent au roman. Il était né peintre et il resta peintre par la force des choses. Sa célébrité fut grande et méritée, ses œuvres sont là pour le prouver. Albert Dürer et Holbein, Érasme et Thomas Morus, se plurent à la proclamer. Quentin Metsys mourut à Anvers en 1530.

1. Le triptyque d'Anvers est de 1508 : au centre, l'*Ensevelissement du Christ;* sur les volets, le *Martyre de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste*. Le triptyque de Bruxelles est de 1509; la *Légende de sainte Anne* en occupe les trois panneaux. — Le charmant tableau, les *Banquiers,* que possède le Musée du Louvre, prouve que Metsys, comme les meilleurs peintres flamands, excella aussi dans la peinture de genre. Il fut également remarquable dans le portrait. Voir, au musée des Offices, le portrait de sa femme et son propre portrait.

2. Jean Gossaert, né en 1470 à Maubeuge, dont on a fait Mabuse. Il mourut à Anvers en 1532, dit le catalogue d'Anvers, en 1541, dit M. Van Even (*Ancienne École de peinture de Louvain*, p. 431.) — Notre Galerie possède deux tableaux de ce peintre : *Portrait de Carondelet* (277, c. V.; 1997, c. S.), et la *Vierge et l'Enfant Jésus* (278, c, V. z 1998, c. S.). Ces deux tableaux sont insuffisants pour le juger.

3. Il faut voir surtout : l'*Adoration des Mages,* dans la collection du duc de Carlile (W. Burger,

démodé. Bientôt dans cet art si haut vêtu vont apparaître les nudités. Aux mystiques figures chastement encapuchonnées, vont se substituer des saintes plus dignes de l'Olympe que de l'Église. La taille des personnages aussi va grandir. Les draperies exubérantes et emphatiques vont prendre la place des modes locales qui avaient jusqu'alors prévalu. Spectacle étrange que cette lutte entre l'esprit germanique et la culture italienne, entre l'accent rebelle et persistant des langues du Nord et le doux parler des races méridionales! — Vient ensuite Bernard van Orley[1], supérieurement doué, et, à cause de cela peut-être, plus rapidement entraîné que les autres. Raphaël le distingua et voulut le compter parmi ses élèves. Van Orley, malgré le tempérament national qui subsistait en lui, contracta dans l'école romaine la maladie de l'imitation et n'en put jamais guérir[2]. — Son élève, Michel Coxie (1499-1592), fut atteint du même mal, et plus gravement encore. Son surnom de *Raphaël flamand* porte ici témoignage. — Lambert Lombard (1505-1566), Zustris et Frans Floris (1518-1570) qui ne tardent pas à paraître, sont des romanistes de plus en plus romanisants. L'influence de Floris, surtout, fut fatale. La sincérité qu'on apercevait encore dans l'éblouissement des premiers transfuges s'affaiblit alors jusqu'à disparaître complètement. — Martin de Vos, Otto Vénius, tous les Francken, ne sont plus que des renégats vulgaires, faux Italiens, détestables Flamands. Une antiquité de commande et une mythologie de carton s'est substituée au vieux catholicisme des Pays-Bas. Les divinités païennes grelottaient sous le ciel froid de la Flandre. Les grands, qui étaient tributaires de l'Espagne, et les lettrés, qui latinisaient leurs noms, applaudissaient devant ces idoles; mais la vieille nation restée flamande cherchait vainement son ancien Dieu et regardait en arrière avec mélancolie. Dès l'origine de ces apostasies, il y avait eu des tentatives de résistance. Au commencement du seizième siècle, Jean Mostaert, un disciple attardé de Van

Trésor d'art en Angleterre, Bruxelles 1860. p. 163 : *Jesus chez Simon*, au musée de Bruxelles : et le *Saint Luc peignant la Vierge*, au musée de Prague.

1. Né à Bruxelles en 1490, mort en 1552.

2. Il retourna à Bruxelles en 1515 pour y surveiller, chez Pierre Van Aelst, l'exécution des tapisseries du Vatican. Il mit lui-même plusieurs fois son talent au service des hauts-liceurs de Bruxelles, témoin les *Chasses de Maximilien*. Ces tapisseries célèbres et bien des fois reproduites sont au Louvre. Le musée de Condé en possède une très brillante répétition exécutée à la manufacture des Gobelins au dix-huitième siècle. Bernard Van Orley travailla aussi pour les verriers. C'est à lui qu'on doit les cartons des grands vitraux consacrés à Charles-Quint et à sa sœur Marie de Hongrie, dans l'église de Sainte-Gudule.

Eyck, s'était fait l'interprète des revendications de la foule [1]. — Presque au même temps, Josse van Clève, par la concision de son style, par la précision de son dessin, par la sobriété de sa couleur, avait combattu aussi pour la bonne cause [2]. — Puis était venu Pierre Pourbus, le dernier des maîtres de l'école de Bruges, qui avait montré l'insignifiance du faux idéalisme en revenant à la nature par l'intermédiaire du portrait [3]. C'est ce que les Clouet faisaient en France vers le même temps, pour élever une digue contre l'envahissement des Italiens de l'école de Fontainebleau. — Arrive ensuite Pierre Breughel le Vieux, dit le *Drôle* [4], le grand comique de l'école flamande du seizième siècle, l'inventeur le plus osé et le plus fort des coloristes flamands de son temps. Voyez-le à Vienne, à Anvers, à Dresde, à Bâle, à Naples. Que de drôleries sous ces mordantes satires! « Il se rattache par les liens d'une fraternité qu'il ignore à la famille de tous les rieurs de l'époque ; il est de ceux qui se sont servi de la gaieté comme d'un masque pour cacher, en les laissant deviner parfois, les inquiétudes et les mélancolies de son temps [5]... » Malgré ces généreuses protestations, le mauvais vent qui soufflait d'Italie sur les Pays-Bas redoublait de violence au moment où s'ouvrit le dix-septième siècle. L'influence des Carrache allait imposer aux peintres flamands un joug nouveau, plus lourd que l'ancien, quand arriva de Rome l'ange de la délivrance. L'Italie elle-même l'avait armé pour reconquérir son pays et refaire un art vraiment flamand.

1. Jean Mostaert (1474-1555). Voir son *Adoration de la Sainte Trinité* dans l'église Notre-Dame, à Douai.

2. Josse Van Clève (1491-1540).

3. Voir, au Musée du Louvre, la *Résurrection du Christ;* (ce tableau ne donne pas une idée juste du talent de Pierre Pourbus). Voir surtout, à l'Académie de Bruges, ses deux beaux portraits d'homme et de femme, datés 1551. — Franz Pourbus, fils de Pierre, outre un tableau de la *Cène*, a six portraits dans notre Musée.

4. Né vers 1526 à Breughel, près Bréda, dans l'ancien Brabant, mort à Bruxelles en 1569. Le Louvre ne possède rien de ce maître. Par contre, il compte sept tableaux de son fils Jean, dit Breughel de Velours.

5. *Histoire des peintres de toutes les écoles.* Introduction à l'histoire des peintres de l'école flamande, p. 6, par M. Paul Mantz. On ne saurait mieux dire. — Voir aussi le remarquable chapitre que M. A. J. Wauters a consacré à Pierre Breughel le Vieux dans *l'Histoire de la peinture flamande.* — Voir enfin le travail de M. Hymans en cours de publication dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

RUBENS.

Rubens, en ce moment, n'est pas traité comme il devrait l'être dans notre Tribune nationale. Pour le trouver, il faut chercher à des hauteurs où les yeux se fatiguent. Sans doute il est l'homme de ces grands spectacles qui ne sont à leur point qu'à une longue reculée ; mais il est aussi le peintre des harmonies les plus délicates et des sensations les plus subtiles, et comme tel il réclame la cimaise ou quelque chose d'approchant. Qu'on nous montre dans les lointains du *Salon carré* de grands tableaux à effet comme la *Thomyris* et l'*Adoration des Mages*[1], nous y souscrivons volontiers ; mais cela ne nous suffit pas. Nous demandons en plus qu'on mette à leur rang des tableaux plus intimes, qu'on fasse place sur la cimaise à la *Fuite de Loth* par exemple, et qu'on remette les portraits d'*Hélène Fourment et de ses enfants* à la hauteur moyenne où ils étaient si bien en vue jadis. Si, parmi les quarante et un tableaux de Rubens que possède le Musée du Louvre, nous rencontrions ceux-là sur notre route, ils nous permettraient à eux seuls d'apprécier ce qu'il y a d'admirable dans les autres. Comme ils marquent le point d'arrivée pour ce merveilleux peintre, il faut connaître préalablement le point de départ et même, autant que possible, les points intermédiaires.

Le plus flamand des peintres naquit en Allemagne. Depuis Memling, dont les œuvres ont charmé la précédente étape de notre *Voyage autour du Salon carré*, un siècle avait passé, durant lequel la peinture flamande s'était noyée dans les flots débordants de la décadence italienne. Durant ce même siècle, la plus dure servitude s'était appesantie sur les Pays-Bas. La Flandre avait été donnée par Marie de Bourgogne à Maximilien, c'est-à-dire à la maison d'Autriche ; des mains de Maximilien, elle avait passé dans celles de Charles-Quint ; et, depuis l'abdication du grand empereur, elle appartenait au roi d'Espagne. Le duc d'Albe était en train de réprimer avec une impitoyable cruauté les tentatives d'émancipation du pays belge, lorsqu'en 1556 le juriste Jean Rubens, échevin

1. Ces deux tableaux se trouvent actuellement dans le *Salon carré*. Si l'on devait n'en conserver qu'un seul, nous souhaiterions que ce fût la *Thomyris*, qu'on y a toujours vue.

de la ville d'Anvers, fut dénoncé comme suspect. Il n'échappa au *Conseil de sang* qu'en se réfugiant à Cologne. Mais, pour être patriote, on n'en est pas moins homme. Jean Rubens, recommandé à Anne de Saxe, femme de Guillaume le Taciturne, devint son conseiller intime, trop intime même. Il fut dénoncé, surpris, emprisonné, et peu s'en fallut que Pierre Paul Rubens ne vînt pas au monde. Jean Rubens, grâce aux supplications de sa femme, Marie Pypelinck, en fut quitte pour un internement à Siegen, dans le duché de Nassau. C'est là que, le 29 juin 1577, jour des saints Pierre et Paul, naquit celui qui devait être l'honneur de la Flandre et une des lumières de son temps.

Rubens, en sortant du collège des Jésuites à Anvers, entra comme page chez la comtesse de Lalaing[1]. Sa vocation de peintre l'en fit bientôt sortir et le conduisit d'abord chez le paysagiste Tobie van Haecht, où il apprit les éléments de son art, puis chez Adam van Noort, qui avait encore du vieux sang flamand dans les veines, et enfin chez Otto Vénius, personnage de grande mine, parlant de Raphaël avec vénération, du Corrège avec émotion, de Titien et de Véronèse avec enthousiasme[2]. Il prit, à l'école de ce maître, l'habitude des belles ordonnances et le goût de l'érudition classique. A l'âge de vingt et un an, en 1598, il fut reçu franc-maître dans la gilde de saint-Luc. La Flandre, à ce moment, fut détachée de l'Espagne et donnée à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, fille de Philippe II et femme de l'archiduc Albert, fils de l'empereur Maximilien II[3]. Rubens devait être par excellence le peintre de ce nouveau règne. En glorifiant devant l'histoire les noms de l'infante Isabelle et de l'archiduc Albert, il allait, lui qui était l'incarnation du génie flamand, faire à ces dominateurs étrangers une auréole de son propre génie. Deux ans plus tard, en 1600, il fut entraîné par le courant qui emportait en Italie presque tous les peintres des Pays-Bas. Aucun tableau ne nous renseigne sur ce qu'il était capable de peindre en ce temps-là. Était-il déjà sorti du rang et promettait-il à son pays autre chose qu'un *zuccheriste* de plus[4]? Cela est douteux. Cependant ses dons naturels durent être remar-

1. Antoine de Lalaing avait été en 1532 gouverneur des Pays-Bas pour le compte de Charles-Quint.

2. Othon Van Veen, de naissance presque illustre, avait latinisé son nom et en avait fait Otto Venius.

3. En 1621, la Flandre fit retour à l'Espagne. Le traité de Nimègue donna la Flandre française à la France en 1679, et le traité de Rastadt octroya la Flandre impériale à l'Autriche en 1713.

4. Otto Vénius, le maître de Rubens, avait été sous l'influence presque exclusive de Zucchero.

qués dès son arrivée dans la Péninsule, puisqu'en 1601 Vincent Ier Gonzague, duc de Mantoue, l'adopta comme pensionnaire et le garda comme tel durant tout son séjour en Italie, qui dura près de neuf ans[1]. Les copies qu'il fit alors d'après Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, Corrège, André del Sarte, marquent ses étapes à Rome, à Milan, à Venise, à Parme, à Florence. Loin de rien perdre de ses propres forces en s'assimilant la substance des maîtres, il puisa dans cette assimilation les éléments de son originalité. Grâce à cet oubli momentané de lui-même, il vit clair devant lui, marcha vers le but avec certitude, sans défaillance, sans hâte, semant néanmoins sa route d'œuvres qui pouvaient déjà passer pour des chefs-d'œuvre. Il travaillait à Rome en 1608 pour les Pères de l'Oratoire, dans la Chiesa-Nuova, quand sa mère mourante le rappela à Anvers, où il arriva trop tard pour lui fermer les yeux. Il avait promis à Vincent de Gonzague de revenir en Italie. L'infante et l'archiduc le retinrent en Flandre. Isabelle Brant, qu'il épousa, l'y fixa pour toujours. Alors son génie, déployant les ailes et prenant un prodigieux essor, s'éleva à des hauteurs pittoresques que la peinture flamande n'avait jamais entrevues et ne devait jamais revoir. C'est par des chefs-d'œuvre accumulés soudain les uns au-dessus des autres — la *Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers est de ce nombre — que Rubens s'empara d'emblée de la Flandre (1610-1612). Voilà ce qu'il fit des forces accumulées en lui par ses patientes études en Italie. Quel prodige d'inspiration personnelle, et quel ravissement pour les yeux! L'école nationale était ressuscitée. Jean van Eyck et Memling avaient ému le monde au quinzième siècle, Rubens l'éblouissait au dix-septième. A partir de 1613, sa production est considérable et sa renommée devient universelle. Chacune des années de sa vie est signalée par des tableaux qui, dans leur genre, sont absolument hors de pair[2] : la *Conversion de saint Bavon*[3] en 1614, l'*Adoration des Mages*[4] et le *Jugement der-*

1. M. Armand Baschet a trouvé dans les archives de Mantoue les documents qui permettent de faire l'histoire de cette partie de la vie de Rubens. *Pierre-Paul Rubens, peintre de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue* (1600-1608). (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866-1867-1868.)

2. Les jeunes peintres se pressent alors en foule autour de lui : « On me sollicite de toutes parts, écrit-il dès 1611, et je puis vous dire, sans la moindre hyperbole, que j'ai déjà refusé plus de cent élèves. »

3. Dans l'église Saint-Bavon, à Gand.

4. Dans l'église Saint-Jean, à Malines.

nier[1] en 1617, la *Pêche miraculeuse*[2] et les six tableaux de l'*Histoire de Décius*[3] en 1618, la *Communion de saint François*[4] et la *Bataille des Amazones*[5] en 1619, le *Coup de lance*[6] en 1620, les vingt-quatre tableaux de la *galerie Médicis*[7] en 1622 et 1623[8], etc. Et il continue ainsi, redoublant de travail et marchant de succès en succès, sans que son génie se refroidisse un instant. L'Écriture sainte, la mythologie, l'histoire, l'allégorie, le portrait, le paysage, les fleurs, tous les genres ont été de son domaine, et dans tous il a excellé à sa manière. Nous ne pouvons parler ici de son œuvre, qui est immense. Elle est partout, et partout triomphante. Il nous est même impossible de nous arrêter devant ce que nous possédons au Louvre. Bornons-nous aux tableaux que nous avons placés sur notre route en vue de notre *Voyage autour du Salon carré*, et regardons d'abord, dans la partie haute, les deux grands tableaux qui s'y trouvent actuellement.

L'Adoration des Mages[9]. — Le Louvre possède une des nombreuses versions que Rubens ait écrites sur ce sujet. On a mis depuis peu dans notre Sanctuaire national cette grande page d'histoire religieuse. Nous sommes loin de nous en plaindre, car elle répand une belle clarté dans les hauteurs du *Salon carré*.

La Vierge, debout au premier plan, soutient l'Enfant Jésus assis sur un piédestal au milieu du tableau. Le premier des mages, à genoux devant le *Bambino*, lui présente de l'or dans une grande coquille. Le second, également agenouillé, lui offre de l'encens dans un vase finement ciselé. Le troisième, qui vient d'Éthiopie, est à l'arrière-plan ; il apporte de la myrrhe dans une cassette d'or. On aperçoit saint Joseph relégué derrière la Vierge, et

1. A la pinacothèque de Munich.
2. A l'église Notre-Dame, à Munich.
3. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne.
4. Au musée d'Anvers.
5. A la pinacothèque de Munich.
6. Au musée d'Anvers.
7. Au Musée du Louvre.
8. La commission anversoise chargée de faire le dénombrement des œuvres de Rubens a compté 2,235 tableaux ou esquisses peintes, et 484 dessins. Cette très grande différence entre le nombre des dessins et celui des tableaux prouve la singulière puissance d'improvisation du peintre. Il va sans dire que, dans ce nombre de tableaux, il faut faire une large part à l'école.
9. (427, c. V.; 2077 c. S.)

RUBENS

(1577-1640)

LA FUITE DE LOTH



au fond l'étable de Bethléem, où se tiennent les soldats qui escortent les mages... Le rouge est la note dominante, celle qui donne le ton dans ce morceau d'ensemble si brillamment exécuté. Il éclate à gauche dans le vêtement de la Vierge, où il forme lumière, et il se reflète à droite dans la longue robe du premier des mages, où il vibre avec puissance encore. Entre ces deux rouges, qui répandent de si chaudes clartés sur le reste du tableau, les ors du brocart dont est fait le manteau du second mage paraissent s'allumer, tandis que les autres couleurs semblent s'éteindre en formant de discrets accords... Quant au sentiment religieux, il fait ici complètement défaut. L'*Adoration des Mages* était, cependant, pour Rubens un thème de prédilection. Celle du Louvre avait été peinte, en 1612, pour l'église des Annonciades à Bruxelles. Le musée de cette ville en possède une aussi, et le musée d'Anvers en compte une également. La plus fameuse de toutes se voit à Malines, dans l'église Saint-Jean. Rubens, comme tous les grands maîtres, vivait beaucoup sur lui-même, revenait sans cesse sur le même sujet, sans se lasser ni se répéter jamais. Quelques données élémentaires lui suffisaient et étaient pour lui inépuisables. Il s'acharnait sur l'*Adoration des Mages* jusqu'à ce qu'il en eût tiré les sonorités définitives, et comme rien n'est définitif en ce monde, surtout pour un homme de génie, il recommençait toujours.

La Fuite de Loth[1]. — Ce tableau est comme un écrin dont il faut pouvoir admirer une à une et de près toutes les pierres précieuses. Aussi le mettons-nous sur la cimaise du *Salon carré*. Il sera certainement, dans notre voyage, une des plus séduisantes attractions.

Rubens a saisi le moment où la famille de Loth ayant à peine franchi la porte de Sodome, le feu du ciel commence à dévorer la ville et les alentours[2]. Voici Loth d'abord, quittant avec désespoir le lieu où il a vécu. Il se raidit sur le sol, refuse presque d'avancer; mais l'ange, les ailes déployées, l'entraîne par le bras, en lui montrant « le pays des montagnes », où il doit aller « pour ne pas périr ». Sa femme vient ensuite, poussée par le second ange. Les mains jointes et les yeux humides de larmes, elle jette un regard

1. (425, c. V.; 2705, c. S.)
2. Genèse, XIX, 15, 16, 17... 24, 25.

désolé vers le foyer qu'elle ne reverra jamais plus. Suivent ses deux filles : l'une conduisant par la bride l'âne sur lequel on a chargé les vases, les coupes, la vaisselle d'or et d'argent ; l'autre portant sur sa tête une corbeille remplie de fruits. Dans les airs enfin, les esprits infernaux font pleuvoir le soufre et le feu sur la ville maudite.

Quel art dans l'arrangement de cette composition! Quelle élégance dans les attitudes et quelle variété dans les gestes!... Cette traduction de la Bible n'en est pas moins plus que libre. — Les anges manquent de cette beauté pure, de cette noblesse et de cette impersonnalité qui en font pour l'art des êtres intermédiaires entre la créature et le Créateur. Dans le premier d'entre eux, cependant, Rubens s'est souvenu sans doute de l'Ange de l'*Héliodore ;* mais, s'il en a rappelé l'aspect extérieur, il en a complètement dénaturé l'esprit. Sous l'abondante perruque blonde dont il l'a coiffé, la physionomie prend l'apparence de quelqu'un, et le torse aussi est par trop charnel pour que, sous des formes aussi palpables, on puisse imaginer quelque chose d'immatériel. Mais quelle belle coloration dans les chairs! Quelle délicatesse de tons dans cette draperie d'un vert si tendre avec ses reflets roses, et de quelle allure triomphale elle s'envole au-dessus de la tête, formant comme un complément d'ailes à cette figure qui tient cependant à la terre par de si fortes et si tendres attaches! Il en est de même du second ange, qui montre les nudités de son corps avec encore plus d'abandon, il faudrait presque dire avec plus de coquetterie. Mais là également que de fraîcheur et que de séduction! Comme le visage semble s'allumer sous les cheveux ardents qui le couronnent! Quelle chaleur dans cette draperie rouge, qui a si complaisamment glissé sur le bas de la figure! Et comment garder rancune au peintre quand par tant de magie il rachète ses torts?... Sur les autres figures du tableau, que de choses il y aurait à dire aussi! — Dans le bon vieillard d'expression paterne qui représente Loth, peut-on voir un contemporain d'Abraham, un de ces hommes légendaires proches encore de la création primitive? Assurément non. Mais l'œil se prenant avec satisfaction aux délicatesses du lilas pâle de la robe qui vire au rose et au jaune éclatant du manteau, demande qu'on ne lui gâte pas son plaisir par de pédantes observations. — Quant à la femme de Loth, regardez-la dans son accoutrement de *Mater dolorosa*, avec son voile blanc, sa robe d'un bleu clair et son manteau d'un violet sombre ; n'apporte-t-elle pas au milieu de ce concert, dont les notes ont tant d'éclat, un accent de

mélancolie qui tempère, sans les refroidir, les sonorités environnantes? — Avec les filles de Loth, Rubens en a pris encore plus à son aise... Il a coiffé et vêtu la première à la mode de son temps. Dans le vert de la jupe, on dirait qu'il a mis des émeraudes écrasées, tandis que dans le rouge de la robe à revers mordoré, il semble avoir cherché pour cette couleur un *summum* de puissance et d'intensité. Il a donné d'ailleurs à cette belle Flamande un accent de nature qui indique un portrait, dans lequel on pourrait peut-être retrouver Isabelle Brant... La seconde des filles de Loth, enfin, se montre derrière la première comme une des apparitions les plus suaves que l'art de peindre ait jamais évoquées. Rien de plus fier et de plus élégant que cette vierge si noblement enveloppée dans sa tunique d'un bleu d'opale pour ainsi dire insaisissable, tant il a de ténuité. La corbeille, que de ses beaux bras nus elle maintient sur sa tête, projette une ombre transparente, qui passe comme un souffle rafraîchissant sur le visage frais et rose. N'y a-t-il pas, dans cette figure, une beauté presque impersonnelle qui rappelle, quoique de bien loin, les antiques canéphores d'Athènes et d'Argos? Rubens a tout disposé autour d'elle pour en exalter la sérénité lumineuse, les sombres tonalités de l'architecture du fond, la couleur brune de l'âne, le chatoiement des cristaux et des ors que porte la bête, les menaces que le ciel déploie de ce côté du tableau. En faveur de cette seule figure, je pardonnerais tout à Rubens, en admettant qu'il y ait quelque chose à lui pardonner.

Dans cette peinture, on voit et l'on sent un chef-d'œuvre. Devant elle la grâce et le don vous subjuguent. Les yeux sont ravis à ce point que l'esprit, s'il s'avisait de réclamer, serait éconduit comme un gêneur. S'il était vrai, cependant, qu'un tableau n'est bon qu'à condition d'être profondément senti en même temps qu'excellemment peint, il faudrait reléguer celui-ci parmi les médiocres. Voilà pourtant où conduiraient les principes. Ce qui prouve qu'en matière d'art il faut savoir transiger avec eux, sous peine d'arriver à l'absurde. Quand on est en présence d'un homme de génie, il est impertinent de raisonner avec lui. Rubens est par excellence le peintre de l'extérieur des choses. Il est trop l'homme du dehors, pour pénétrer bien avant dans l'idée dramatique ou morale d'un sujet. Son génie plane dans le monde des idées claires; ne lui demandez rien de profond. La lumière est son élément, sa vie, sa force et son but; n'exigez pas qu'il vous plonge au milieu des ténèbres où règne l'épouvante... C'est lui-même et c'est lui tout entier, c'est même ce qu'il

y a de meilleur en lui qui respire dans toutes les parties de la *Fuite de Loth*. Jamais l'art de peindre n'a donné aux yeux plus merveilleuse fête... Rubens a trouvé sans doute que ce tableau était bien, car il l'a signé et daté : F. PA. RUBENS. FE. A°. 1625.

THOMYRIS FAIT PLONGER LA TÊTE DE CYRUS DANS UN VASE REMPLI DE SANG [1]. — Tel est le titre inscrit dans nos catalogues. Il est conforme au tableau, mais diffère très sensiblement du récit d'Hérodote, que voici : « Après plusieurs batailles gagnées contre les Massagètes, peuple scythe qui habitait le pays situé au delà l'Araxe, Cyrus tomba dans une embuscade, où il périt avec toute son armée. La reine des Massagètes, Thomyris, dont le fils avait été tué dans cette guerre, fit chercher le corps de Cyrus. On le lui apporta. Elle trancha la tête de son ennemi et la plongea dans une outre remplie de sang, en criant avec rage : « Rassasie-toi de ce sang que tu as tant aimé [2] !... » Quoi de plus violent qu'une pareille scène : une femme, une mère altérée de vengeance, tenant dans ses mains la tête du meurtrier de son fils et la plongeant dans le sang ! Notez que cela se passe 529 ans avant Jésus-Christ, en plein pays barbare, presque en pleine sauvagerie... Rassurez-vous, Rubens ne vous épouvantera pas. Le caractère historique des personnages, le temps et le lieu où ils vécurent, ne l'inquiéteront guère. Il trouvera là prétexte à peindre de belles femmes, de fraîches carnations, des étoffes chatoyantes, et, s'étant ainsi satisfait, il prouvera au spectateur ravi que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Et nous en serons convaincu avec lui, un arbre ne pouvant donner que ses fruits, un artiste ne pouvant peindre que ce qu'il sent.

La reine massagète et les compagnes de cette reine sont de belles dames flamandes ou espagnoles pompeusement parées à la mode du dix-septième siècle et somptueusement installées dans un palais du même temps. Thomyris, blonde, jeune, d'expression douce et de belles manières, est assise sur un trône exhaussé de cinq marches couvertes d'un riche tapis et surmonté de draperies de velours rouge arrangées en forme de dais. Sa robe

1. 433. — V. 2084. — S.

2. Xénophon dit que Cyrus mourut d'une mort tranquille à Pasargade, fort regretté de ses sujets. On montrait encore dans cette ville le tombeau de Cyrus, quand Alexandre le Grand fit la conquête de la Perse.

est de brocart bleu chamarré d'or, et son manteau de pourpre est doublé d'hermine. Un coussin de velours bleu est posé sous ses pieds précieusement chaussés. Le bras droit et la main, tendus en avant, entraînent légèrement la tête et le haut du corps. Rien de plus gracieux que cette figure ; rien qui sente moins la passion, à plus forte raison la violence. Rubens l'a faite jeune, parce que sa fantaisie le voulait ainsi. Comme à une reine il faut une cour, deux dames d'honneur sont debout au pied du trône, répandant autour d'elles le charme de leur fraîcheur et de leur beauté. La première étale sur le premier plan du tableau les draperies opulentes d'une robe en damas de soie jaune d'or aux reflets chatoyants et d'un long manteau bleu aux tonalités triomphantes. De la seconde, on n'aperçoit que la tête blanche et rose, couronnée d'une chevelure blonde. A ne regarder que cette partie du tableau, on se pourrait vraiment croire à la cour de l'infante Isabelle Claire Eugénie. — Du côté opposé, le drame se déroule ; mais là encore rien n'inspire la terreur et l'effroi. Un bassin ciselé a pris la place de l'outre pleine de sang. Pour faire croire qu'il y a aussi du vrai sang dans ce bassin, un petit chien fait mine de lécher ce qui s'en serait répandu sur le tapis. Au-dessus de ce bassin, un aide du bourreau tient par les cheveux la tête de Cyrus. Le bourreau lui-même, vêtu de rouge et coiffé d'un bonnet de fourrure, se penche avec curiosité pour mieux voir. Au fond, ce sont les comparses : un personnage à longue barbe, habillé à la turque et accompagné de gardes déguisés en romains. Entre deux colonnes torses enfin, un pan de ciel bleu éclaire d'une lumière riante les différentes parties de cette peinture.

En accompagnant de tonalités vibrantes et de mélodies enchanteresses cette scène de carnage et de sang, Rubens semble s'excuser d'avoir à nous la montrer. Sa couleur est un talisman devant lequel les brutalités se taisent. Elle transforme tout comme dans une apothéose ; elle donne à la laideur un air de sérénité, à l'horrible quelque chose de glorieux. Quant à la vérité historique, nous l'avons dit, Rubens ne s'en préoccupe pas. Il peint pour le seul bonheur de peindre, et s'enivre de sa peinture jusqu'à tout oublier de ce qui n'est pas elle. Il nous tient sous le charme, ne demandons rien au delà.

Portrait d'Hélène Fourment et de deux de ses enfants[1]. En 1626,

1. 460. c. V.: 2113. c. S.

Isabelle Brant était morte, et Rubens n'avait trouvé de consolation que dans un redoublement de travail et d'activité. Pour le distraire aussi, la politique s'était emparée de lui, et, sans le détourner de la peinture, elle en avait fait un diplomate. On le voit, à titre d'ambassadeur, près de Philippe IV en 1628 et près de Charles I[er] en 1629. A son retour d'Espagne, il est Secrétaire du Conseil privé. A son retour d'Angleterre, il est chevalier, et Carleton, son collègue en diplomatie[1], l'appelle « le prince des peintres et des *gentlemen*[2] ». Toutes les cultures de l'intelligence et toutes les curiosités de l'esprit intéressaient également ce grand artiste. Ses collections de dessins et d'antiques étaient renommées. Aucune des splendeurs de la vie ne lui était étrangère. Il aimait tout ce qui est beau, élégant, noble. Il était le correspondant et l'ami de Moretus Plantin, de Pereisc[3], d'Ambroise Spinola, de Valadès, du bibliothécaire Dupuy et de l'infante Isabelle. Les richesses, la gloire, les honneurs, lui prodiguaient tout ce qu'ils peuvent donner, mais n'avaient pu combler le vide de son cœur. Alors, après quatre ans de veuvage, lui apparut, comme un sourire du ciel, une jeune et charmante fille, Hélène Fourment, et il l'épousa le 6 décembre 1630. Il avait aimé sa première femme passionnément, passionnément aussi il aima la seconde. Hélène Fourment avait seize ans, Rubens en avait cinquante-trois; mais le temps avait respecté ce prodigieux travailleur, et l'avenir était loin d'avoir épuisé pour lui ses promesses. Il avait encore grand air et bonne mine; il était jeune d'esprit et de cœur, en pleine possession de son génie; il tenait son pinceau comme un sceptre, et la jeune compagne qu'il associait à sa vie avait lieu d'être fière de la royauté dont il lui faisait hommage. Rubens, de son côté, se complaisait dans la beauté de sa jeune épouse. Il en vivait comme d'une vie nouvelle. Jamais son talent n'avait été plus jeune et plus frais que devant cette jeune femme si heureusement épanouie. Il avait peint Isabelle Brant avec amour; avec plus d'amour encore peut-être, il peignit Hélène Fourment... Sa passion débordait devant elle, et il éprouvait le besoin de faire connaître à tous la charmante créature qui en était l'objet. Cette image adorée devient alors la constante préoccupation du maître. Que Rubens peigne

1. Sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre.

2. M. Gachard : *Histoire politique et diplomatique de P.P. Rubens*. Bruxelles, 1877.

3. Rubens et Pereisc s'écrivirent une fois par semaine durant dix-sept ans, de 1620 à 1637. Le *Bulletin Rubens* va publier en Belgique ce qui reste de cette correspondance.

RUBENS

(1577-1640)

PORTRAITS D'HÉLÈNE FOURMENT

ET DE DEUX DE SES ENFANTS



des Madones, des martyres ou des nymphes, c'est elle, toujours elle qu'il nous montre. Quant à son portrait, de 1631 à 1640, il le fait et le refait sans cesse. On le voit partout, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, à Munich, à la Haye, à Londres, à Paris. Tantôt Rubens représente sa jeune femme dans la familiarité du vêtement de chaque jour et tantôt dans le plus pompeux des costumes de cour; tantôt il la peint seule, et tantôt il se peint lui-même avec elle. Le plus souvent il l'entoure de ses enfants, comme d'un supplément de parure. Il lui arrive même de la peindre — pour lui seul sans doute — dans sa nudité triomphante. C'est ainsi qu'elle apparaît à tous aujourd'hui dans l'admirable portrait du Belvédère... Le portrait d'Hélène Fourment que nous avons au Louvre est celui peut-être où l'on saisit le mieux sur le vif l'intimité même de cette printanière nature. C'est également celui où Rubens livre avec le plus d'abandon son cœur d'abord, sa manière de peindre ensuite. Nous le plaçons dans le *Salon carré*, parce qu'il y a comme un vide dans ce sanctuaire quand ce tableau n'y est pas.

Hélène Fourment, assise sur un fauteuil et vue presque de profil à gauche, tient sur ses genoux et entoure de ses mains le second de ses enfants, François, né le 12 juillet 1633. Devant elle est sa fille aînée, Claire-Jeanne, née le 18 janvier 1632. François paraissant avoir ici de trois à quatre ans et Claire-Jeanne de quatre à cinq, cette peinture aurait été exécutée en 1636 ou 1637. A l'une ou à l'autre de ces dates, le troisième des enfants de Rubens, Isabelle-Hélène née le 3 mai 1635, pourrait se trouver aussi dans ce tableau. Elle aurait de un à deux ans. Or, telle semble avoir été d'abord l'intention du peintre, car, près du fauteuil à droite, on aperçoit deux petites mains, très vaguement indiquées il est vrai[1]. Mais les trois portraits, tels qu'ils sont, s'arrangent si bien entre eux, que Rubens aura jugé prudent de renoncer à l'intervention du quatrième... Voilà le peintre au moment précis où l'inspiration le saisit et l'entraîne. Ce n'est qu'une ébauche, et, si c'était plus, ce serait infiniment moins. Les têtes seules sont assez faites pour que le caractère de chacune d'elles soit clairement exprimé; le reste n'est qu'un frottis, dont l'harmonie vague est enchanteresse. — Hélène Fourment est coiffée d'un chapeau de feutre gris à plumes, dont les larges bords projettent sur son

1. Hélène Fourment eut encore deux autres enfants : Pierre Paul, né le 1er mars 1637, et Constance-Albertine, née le 3 février 1641, huit mois après la mort de Rubens.

visage des ombres d'une indescriptible légèreté. Sa robe est blanche, d'un de ces blancs chauds et colorés dont Rubens a gardé le secret. Rien que de simple dans son attitude. Hélène Fourment est comme absorbée dans le bonheur de sa jeune maternité. De ses beaux grands yeux elle regarde son fils et lui sourit de sa bouche avec complaisance. Cette mère de trois enfants déjà est dans l'épanouissement de ses vingt-deux ans. Cet âge à lui seul suffirait pour lui tenir lieu de beauté. Hélène Fourment, d'ailleurs, était plutôt charmante que belle. Elle avait de beaux yeux, la bouche aimable, la physionomie plaisante, une admirable fraîcheur de teint. — Son fils François, qu'elle porte sur ses genoux, lui fait face et tourne les yeux vers le spectateur. Sous sa toque de velours noir, agrémentée d'une plume et d'un nœud rouges, la tête de cet enfant est tout ensoleillée de bonheur. — Sa sœur aînée, Claire-Jeanne, qui de ses deux mains relève son tablier devant elle, semble moins contente ; quelque chose la chagrine, et elle l'exprime avec une boudeuse naïveté[1].

On garde de ce portrait l'impression d'un songe. Le charme sous lequel nous tient ce beau rêve, les portraits achevés et les plus fameux d'Hélène Fourment ne nous le rendront pas. Rubens est là dans sa manière la plus ondoyante et la plus libre. C'est dans ces élans soudains qu'il est incomparable. Rubens est un improvisateur de portraits, et n'est pas à proprement parler un peintre de portraits. Il a trop le don du pittoresque pour avoir celui de la pénétration individuelle. Il esquisse plutôt qu'il ne peint, et excelle à ne prendre que la fleur de son modèle. Il manque de cette raison soumise et de cette attention patiente que le peintre doit avoir pour se subordonner à son modèle et pour s'oublier devant lui. Ses portraits sont de surface et non de fond. Regardez-les tous, on les dirait presque de même rang et de même niveau moral. Ils semblent avoir spontanément surgi d'une circonstance fortuite et d'un moment d'à propos... Ferdinand d'Autriche arrive à Bruxelles. On lui dresse des arcs de triomphe, et, pour décorer celui de la place du Meir, il faut les portraits de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle. Rubens les brosse à la hâte, et on les admire aujourd'hui parmi ses chefs-d'œuvre au musée de Bruxelles. Ils ont en effet toutes les apparences grandioses de la vie ; mais la vie elle-même, avec ses profondeurs

1. La tête de ces deux enfants est de trois quart à droite.

intimes, n'y est pas. On ne la trouve guère davantage dans les autres portraits de cet incomparable magicien. Notre *Portrait d'Hélène Fourment* fait peut-être exception. L'œil s'en délecte et le cœur en est plein... En admettant la date de 1636 que nous avons indiquée pour cette peinture, l'heureuse jeune femme, il faudrait presque dire la radieuse enfant, n'avait plus devant elle que six ans de bonheur. Rubens mourut le 30 mai 1640, à l'âge de soixante-deux ans et onze mois. La vie avait été pour lui prodigue de toutes ses faveurs. La mort aussi fut clémente envers lui, en le prenant avant qu'il eût pu faiblir encore[1].

VAN DYCK.

Antoine Van Dyck marche en tête de l'interminable défilé des élèves de Rubens. Venant après un tel maître, il ne pouvait être que de second rang. Cependant, comme portraitiste, il occupe presque la première place. On n'ose dire qu'il relègue Rubens derrière lui ; mais, sans quitter le sillon tracé déjà, il y prend position pour son propre compte et devient chef d'école à son tour. Tout compte fait entre ces deux peintres, l'un est le créateur, l'autre est la créature. Rubens, qui avait vingt-trois ans en 1600, est encore de la forte race des peintres du seizième siècle. Van Dyck, qui naquit à Anvers en 1599, n'a plus rien du vieux sang héroïque. Il semble efféminé comparativement à son maître ; il n'a ni sa virilité, ni sa massivité, ni ses emportements. Par contre, il est plus délié, plus souple, plus élégant, plus sentimental, plus précieux et de meilleur ton. Sa beauté a quelque chose de délicat et d'affiné. Homme du monde, il peint à ravir le monde de son temps... Sa précocité fut inouïe. A dix ans on le met en apprentissage chez Van Balen, à quinze ans il entre dans l'atelier de Rubens, et à dix-neuf il est admis à la maî-

1. Parmi les plus récents travaux publiés sur Rubens nous citerons : le très remarquable ouvrage publié par M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e période, t. XXIII, p. 5 et 305 ; XXIV, XXV, page, 5 ; XXVI, p. 273 ; XXVII, p. 5, 203, 309 ; XXVIII, p. 361 ; XXIX, p. 29, 193 ; XXX, p. 34 ; XXXI, p. 121 ; XXXII, p. 97) ; les chapitres consacrés à Rubens par Eug. Fromentin dans les *Maîtres d'autrefois ;* le travail intéressant et substantiel dont le plus grand des Flamands est l'objet dans la *Peinture flamande*, par M. C.-J. Wauters ; etc.

trise[1]. Son premier voyage à Londres eut lieu en 1620, et son voyage en Italie est de 1621. Il visite Florence, Rome, Venise, se fixe à Gênes pour deux ans, y laisse de quoi immortaliser son nom, et revient à Anvers en 1625, avec ses vingt-six ans et une renommée déjà universelle[2]. Les sept ans qu'il passe alors dans sa ville natale forment la période la plus laborieuse de sa vie. C'est de cette époque que datent ses eaux-fortes, aussi célèbres en leur genre que ses meilleures peintures. En 1632, il passe de nouveau en Angleterre, et il a aussitôt pour clients le roi et la reine d'abord, les grands du royaume ensuite. Toute la cour de Withe-Hall vient poser devant lui : Pembroke, Warwick, Strafford, Buckingham, Arundel, lady Venetia Digby, lady Stanhope, Marguerite Lemon, la duchesse de Richemond, lady Carlisle, la duchesse de Sainte-Croix, etc.[3] Durant sept ans (1632-1639), rien ne peut lasser son ardeur. Malheureusement, il pousse tout à l'excès, le travail jusqu'à la fatigue, le plaisir jusqu'à l'épuisement, l'amour jusqu'à la folie, la générosité jusqu'à la prodigalité. Son état de maison, ses fantaisies, son luxe, ses festins, sa magnificence envers les femmes, tarissent à la fois sa santé et sa bourse. En 1639, il est à bout de forces. Vainement pour le sauver, Charles Ier le marie à la plus charmante des filles d'honneur de la reine Henriette, Marie Ruthven, petite-fille du comte de Gowrie et nièce de la duchesse de Montrose. Van Dyck était atteint jusqu'aux sources de la vie. Il traîne pendant deux ans encore son incurable langueur en voyageant avec sa jeune femme, et revient mourir à Londres le 9 décembre 1641, à l'âge de quarante-deux ans[4].

Le brillant artiste, dont la vie avait été si brève et si surchauffée, a laissé

1. C'est alors qu'il peint le *Christ au jardin des Oliviers* du musée de Madrid.

2. Le portrait du cardinal *Bentivoglio*, au palais Pitti, est le plus beau type des portraits de son époque italienne. A Gênes, encore aujourd'hui, Van Dyck est triomphant. On ne compte pas moins de cinquante portraits peints par lui dans les palais Rosso, Cattaneo, Babbi, Spinola, Durazzo, etc.

3. Les galeries et châteaux d'Angleterre conservent encore plus de trois cent cinquante de ses œuvres. La galerie de Windsor en possède vingt-quatre, Clarendon House vingt-trois, les galeries du duc de Bedford dix-sept, de Petworth quinze, de Bothwell Castle dix, celles de Blenheim, de Wentworth-House et de Warwick-Castle chacune neuf. La plus importante réunion de portraits dans un même tableau est celle que l'on voit chez lord Cowper, à Pansanger-House. — Smith porte à huit cent quarante-quatre les œuvres de Van Dyck, M. Guiffrey en compte quinze cents.

4. Il eut de Marie Ruthven une fille qui naquit huit jours avant sa mort, et à laquelle il donna le nom de Gustianiana.

au Louvre de nombreux témoignages de sa fécondité[1]. Le plus illustre d'entre eux se trouve dans le *Salon carré*. Il va éclairer de ses poétiques clartés la dernière des étapes que nous ferons en Flandre.

PORTRAIT DE CHARLES Ier ROI D'ANGLETERRE[2]. — Cette admirable peinture nous porte vers l'année 1635. Van Dyck qui avait entrevu l'Angleterre en 1620, — nous l'avons dit, — était venu s'y fixer définitivement en 1632[3] et s'y trouvait en pleine possession de la faveur royale. Charles Ier appréciait Van Dyck et l'avait pris en affection. Il lui avait donné une maison de ville à Blackfriars et une maison de campagne à Eltham, l'avait nommé son « peintre principal », avec le titre de chevalier, et lui avait accordé une pension annuelle de 200 livres sterling. Il l'honorait de fréquentes visites, se plaisait à le regarder peindre et à parler avec lui de son art. La distinction de l'artiste plaisait à ce monarque qui avait lui-même si grand air. Le peintre et le prince semblaient faits l'un pour l'autre. Ils avaient quelques-unes des mêmes qualités et quelques-uns aussi des mêmes défauts, même amour du beau, même magnificence et même prodigalité. Charles Ier s'abandonnait à Van Dyck plutôt qu'il ne posait devant lui, et Van Dyck, quand il peignait Charles Ier, mettait dans sa peinture, avec tout son talent, quelque chose aussi de son cœur. Les portraits de Charles Ier par Van Dyck sont au nombre de trente-huit, parmi lesquels il y a sept portraits équestres. Voici d'abord, au château de Windsor, le roi, la reine et leurs enfants, réunis dans un seul et même tableau : le prince Charles près de son père, la princesse Henriette-Marie aux bras de sa mère[4]. Tout à côté, Charles Ier est seul, en pied, revêtu de son armure et de son manteau royal. Plus loin, il est à cheval, venant droit à nous, avec une force d'illusion surprenante. C'est à cheval aussi qu'on le voit à Blenheim. Il est en compagnie de la reine à

1. Vingt tableaux de Van Dyck sont inscrits dans le *Catalogue de la Peinture flamande*, par M. F. Villot. Le *Catalogue sommaire* en compte vingt-trois.

2. (142, c. V.; 1967, c. S.).

3. Il y était arrivé au mois d'avril, non pas à la sollicitation de sir Kenelm Digby, comme le dit Félibien, mais sur l'invitation du comte d'Arundel, qui avait repris faveur auprès du roi depuis la mort de Buckingham : « E perchè il conte d'Arundel aveva introdotto il van Dick alla grazia del Re... » (*Bellori, Vite de' Pittori*, t. I, p. 265. Ed. de Pise, 1821.

4. Nous ne pouvons oublier ici les portraits des enfants royaux, groupés entre eux et isolés du roi et de la reine. C'est ainsi qu'on les voit à Windsor, et dans les musées de Turin, de Berlin et de Paris. Rien de plus séduisant que ces peintures.

Dresde, à Saint-Pétersbourg, à Florence, etc. Nous le retrouvons enfin au *Salon carré* du Louvre, non plus dans la pompe de ses habits royaux, mais en simple gentilhomme, promenant à travers la campagne ses rêveries et sa mauvaise fortune. Jamais Van Dyck ne nous a tant intéressé à son héros, jamais il ne l'a plus profondément pénétré, jamais il ne l'a compris avec une familiarité plus respectueuse, jamais il ne lui a donné plus de noblesse, d'aisance et de beauté, jamais il ne l'a paré de couleurs plus justes et plus rares.

Charles Ier, qui vient de descendre de cheval, émerge en pleine lumière de l'ombre d'un grand arbre qui enveloppe toute la partie droite du tableau. Le poing sur la hanche et la canne à la main[1], il marche, en se dirigeant vers la gauche, dans une campagne en contre-bas de laquelle la mer apparaît à l'horizon. Un chapeau de feutre presque noir, à larges bords et garni d'une plume, coiffe d'une façon familière cette tête vraiment royale. De longs cheveux tombant sur les épaules encadrent le visage, qui a grand air avec sa fine moustache retroussée et sa *royale* taillée en pointe[2]. La physionomie, avec une remarquable hauteur d'expression, a quelque chose de mélancolique et de fatigué. Les yeux surtout ont un regard dont le sentiment est inoubliable. Le vêtement, avec une parfaite élégance, a la familiarité du vêtement de chaque jour : veste en satin de chine blanc; hauts-de-chausses en drap rouge; bottes molles en buffle pourvues d'éperons d'or; épée dans un fourreau de velours rouge suspendu à un riche baudrier. Van Dyck avait au suprême degré le goût des belles étoffes et le don des ajustements bien portés. Jamais il ne l'a mieux montré que dans ce portrait. Quant au cheval, dont on ne voit que la moitié du corps, il est tenu en main par un écuyer relégué au second plan. Derrière cet écuyer, dans lequel on a vu tour à tour le duc d'Épernon, le marquis d'Hamilton et M. de Saint-Antoine[3], on aperçoit un page qui porte le manteau du roi. Au bas de ce tableau on lit : CAROLVS REX MAGNÆ BRITANIÆ. · A. VAN DIICK. F.

Il est peu de portraits aussi attachants que celui-là. Plus on le regarde, plus on veut le regarder encore. On s'en éloigne, et l'on y revient malgré

1. C'est la main droite, toute gantée, qui s'appuie sur la canne, et c'est la gauche, dégantée, qui est posée sur la hanche en tenant son gant.

2. C'est ainsi qu'on appelait la barbiche, à laquelle on donne aussi le nom d'*impériale*.

3. Le nom de M. de Saint-Antoine, mis en avant par Walpole, a été adopté par Mariette.

VAN DICK

(1599-1641)

PORTRAIT DE CHARLES Ier



soi. C'est qu'en dehors du mérite de l'œuvre, qui est grand, il y a l'intérêt historique, qui est considérable. En 1635, l'heure de la mauvaise fortune avait sonné déjà. Charles I[er] faisait depuis sept ans l'essai du pouvoir absolu et s'en trouvait mal. La tyrannie de Land soulevait les presbytériens d'Écosse, et les haines anglaises s'accumulaient sur la tête de Strafford. La révolte était dans l'air, les bruits précurseurs de l'orage partout se faisaient entendre. L'argent manquait de plus en plus dans la caisse royale. Les taxes illégales et les extorsions de toute sorte ne donnaient plus à la cour les ressources dont elle avait besoin pour ses prodigalités. De là les tristesses et les indécisions que Van Dyck, en physionomiste qu'il était, démêlait en ce moment dans les traits du malheureux roi. Ferme et savant dessinateur, il a mis son modèle en place avec une simplicité voisine de la perfection, et il a prodigué à sa peinture les ressources d'une des palettes les plus raffinées qui fut jamais[1].

Peu de peintres ont eu, autant que Van Dyck, le don de saisir en un instant le caractère expressif d'un individu. Cependant, sans Rubens, Van Dyck serait inexplicable. Malgré tout ce qu'il y a de personnel en lui, il n'est que le reflet du maître. Rubens a fait son art à l'image de son pays et de son temps, à sa propre image surtout, et il en a créé les moyens. Van Dyck a vécu de ce large patrimoine. Il l'a dépensé avec prévoyance et sans en méconnaître un seul instant la valeur, mais sans y rien ajouter, sauf peut-être comme portraitiste. Dans nombre même de ses portraits, que de monotonie dans les attitudes, que de convention dans les accessoires, que de banalité surtout dans la facture des mains! Dans les têtes aussi, combien la touche et l'accentuation sont presque constamment les mêmes! N'y a-t-il pas là comme un procédé de fabrication, dont n'aurait pu s'accommoder la probité d'un maître souverain? Les portraits peints par Van Dyck sont-ils d'ailleurs si distants qu'on s'est plu à le dire des portraits exécutés par Rubens? Entre les uns et les autres, n'a-t-on pas quelquefois confondu? Voyez au Louvre, les *Portraits du président Richardot et de son fils*. Ils étaient inscrits jadis dans nos

1. En 1754, Descamps signale ce portrait dans le cabinet du marquis de Lassay. M[me] de Marigny le posséda ensuite, et lorsque sa collection fut achetée par l'Impératrice de Russie, la comtesse Dubarry donna l'ordre d'acquérir préalablement le portrait de Charles I[er], qu'elle regardait comme un portrait de famille, les Dubarry se prétendant alliés aux Stuart. C'est ainsi qu'il passa dans la galerie de Louis XV.

catalogues sous le nom de Rubens, ils y sont maintenant sous le nom de Van Dyck, et voilà que de récentes découvertes vont forcer sans doute à les restituer à Rubens... Quant aux tableaux de religion, d'histoire et de mythologie, ceux de Van Dyck sont à ceux de Rubens ce que des œuvres de talent sont à des œuvres de génie... Il a été donné à Van Dyck de vivre dans une société élégante et fastueuse, et d'y paraître comme chez lui. Il a eu le privilège de pressentir le génie pittoresque de l'Angleterre et d'être le fondateur de l'école anglaise. Il est bien véritablement l'ancêtre des Gainsborough, des Reynolds, des Lawrence. Ces remarquables peintres manquent hélas! presque complètement à notre Musée[1]. Ils appartiennent d'ailleurs à une époque dont nous nous sommes interdit l'accès dans notre voyage[2].

Sans Rubens aussi, que seraient devenus tous ces peintres attrayants, sinon captivants, qui surgirent en Flandre dans tout le cours du dix-septième siècle : peintres d'histoire (Jacques Jordaens[3], Gaspard de Crayer, Abraham Janssens, Gérard Zegers, Théodore Rombouts, Antoine Sallaerts, François Franck le Jeune, etc.); peintres de portraits (Corneille de Vos, Juste et Jean Suttermans, Juste d'Egmont, François Pourbus, etc.); peintres d'animaux (François Snyders, Jean Fyt, J. Van Hecke, etc.); peintres de genre, (David Téniers, Brauwer, Josse Van Craesbeek, David Ryckaert, etc.); peintres de conversation et de société (Jérôme Janssens, Gonzalès Coques, Biset, Duchastel, etc.); peintres de batailles (Pierre Snayers, Corneille de Wael, etc.); peintres de paysages (les deux Breughel, Breughel de Velours et Breughel d'Enfer, fils de Pierre Breughel le Vieux, Abraham Govaerts, Jean Wildens, Luc Van Uden, Jean Siberechts, Corneille et Jean-Baptiste Huysmans, etc.);

1. Les noms de Gainsborough et de Reynolds ne sont même pas inscrits dans les catalogues du Musée du Louvre.

2. Voir à la note 1 de la page 3 du présent volume. — Parmi les récents travaux publiés sur Van Dyck, voir surtout : Eug. Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, p. 143; Alf. Michiels, *Van Dyck et ses élèves*, Paris 1881; Jules Guiffrey. *Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre*, Paris. A. Quantin, 1882; A. J. Wauters, la *Peinture flamande*, p. 220; etc.

3. On aperçoit le nom de Jordaens dans les hauteurs les plus inaccessibles du *Salon carré*, au bas d'un tableau représentant l'*Enfance de Jupiter* (254, c. V.; 2013 c. S.). Comme il est impossible de voir ce tableau, nous n'en parlerons pas. Cette peinture, d'une très brillante exécution, serait digne d'un meilleur sort. Jordaens n'est probablement pas élève de Rubens, mais il en subit à tel point l'influence, qu'on ne le conçoit pas en dehors du rayonnement de ce grand homme. Son tableau mérite d'être en bonne place dans notre Galerie. Nous espérons qu'on lui fera justice.

peintres d'architecture Peter Neefs, Steenwyck, Antoine Gheringh, etc. : peintres de natures mortes, de fleurs et de fruits Jean Van Es, Pierre de Ring, Daniel Seghers, Jean Van Kessel, etc.)? Tous doivent quelque chose au chef de l'école. On peut dire qu'ils se tiennent agréablement dans la plaine. Comme nous voyageons de cime en cime dans notre Sanctuaire national, nous ne devions pas les rencontrer[1].

Jean van Eyck et Memling, Rubens et Van Dyck, voilà les représentants par excellence des deux grandes époques de la peinture flamande. Nous les avons vus tous les quatre dans le *Salon carré* du Louvre, et nous sommes resté trop longuement peut-être en présence de leurs œuvres. Notre excuse est dans les enchantements qu'ils nous ont prodigués.

1. On les trouvera dans la travee flamande de la Grande Galerie du Louvre.

HOLLANDE

Des Flandres en Hollande le voyage n'est pas long, ou plutôt de voyage il n'y en a pas, les deux pays étant pour ainsi dire soudés ensemble par la plus étroite mitoyenneté. Ils avaient même été longtemps réunis par une communauté de servitude. La Hollande, abandonnée par Jacqueline de Bavière à Philippe le Bon en 1433, s'était trouvée comprise dans l'héritage de Charles le Téméraire apporté par Marie de Bourgogne à la maison d'Autriche en 1478. Elle était au nombre des dix-sept provinces qui formaient le cercle de Bourgogne et que Charles-Quint avait groupées entre elles sous la dénomination de Pays-Bas[1]. C'est ainsi qu'à la mort du grand empereur elle avait passé avec la Flandre sous la domination de l'Espagne. Mais, si la politique avait confondu momentanément la destinée des deux pays, la nature avait établi entre eux de notables différences. En plaçant les Flamands dans un pays de terre ferme, en leur procurant la vie facile et plantureuse, en leur donnant le goût du luxe, d'un luxe d'importation surtout, elle avait

1. De ces dix-sept provinces, douze provenaient de l'héritage de Charles le Téméraire (le Limbourg, le Luxembourg, la Franche-Comté, la Zélande, la Hollande, la Flandre, l'Artois, le Hainaut, le Brabant, les comtés de Namur, d'Anvers et de Malines), les cinq autres (Gueldre, Over-Yssel, Frise, Groningue et Utrecht) étaient des acquisitions de Charles-Quint.

laissé prise sur eux à la domination étrangère. En mettant, au contraire, les Hollandais sur les plages basses, balayées par le vent, menacées par la mer, envahies par le débordement des fleuves, elle avait exalté en eux le génie de la résistance ; en leur rendant la vie difficile et précaire, elle avait avivé leur courage et trempé leur volonté ; en leur refusant l'esprit d'assimilation, elle les avait rendus plus difficilement assimilables. Chose étrange ! Chez ce peuple coutumier des plus durs travaux, la culture intellectuelle avait été depuis longtemps déjà et devait être pendant longtemps encore plus avancée que chez aucun autre. Dès le quinzième siècle, on y savait lire et écrire jusque dans les couches les plus humbles[1]. Excellentes conditions pour les controverses religieuses. Aussi la Réforme, mal accueillie dans les Flandres, jeta-t-elle dès le premier jour en Hollande de profondes racines. Elle y devint bientôt un instrument de combat et mit des armées invincibles au service de la cause nationale... En 1564, les Flamands se soulèvent contre Marguerite de Parme. Les Hollandais leurs tendent aussitôt la main, et Guillaume de Nassau (le Taciturne) se met à la tête des révoltés. Par le compromis de Bréda (1566), les deux peuples s'unissent dans une guerre à mort contre les Espagnols. Survient le duc d'Albe avec ses bûchers et ses échafauds, son *Conseil des Troubles*, et son *Tribunal de Sang*. Egmont et de Hornes sont décapités à Bruxelles (1568). Guillaume de Nassau est condamné à mort par contumace et n'en devient que plus redoutable[2]. Appuyé sur les gueux de mer (1572), il se fait nommer comte de Hollande et de Zélande (1574), conclut l'union de Dordrecht (1579) et fonde la république des Sept Provinces-Unies, dont il est stathouder. Philippe II croit tout finir en le faisant assassiner (1584)[3], mais l'œuvre d'émancipation est poursuivie par son fils aîné Maurice de Nassau (1584-1625), par son second fils Frédéric de Nassau (1625-1647), et par son petit-fils Guillaume II fils de Frédéric (1647-1650). En 1648, enfin, le traité de Westphalie place l'intégrité des Provinces-Unies sous la sauvegarde de l'empire

1. Guichardin s'étonne qu'en Hollande « les gens les plus ordinaires connaissent les règles de la grammaire et sachent presque tous, même les paysans, lire et écrire ». *Amsterdam et la Hollande en 1630*, par M. Émile Michel (*Revue des Deux-Mondes* du 15 décembre 1889).

2. Les comtes d'Egmont et de Hornes, ainsi que Guillaume de Nassau, avaient fait partie du Conseil qui assistait Marguerite de Parme dans le gouvernement des Pays-Bas.

3. Guillaume le Taciturne, dont la tête avait été mise à prix par Philippe II, fut assassiné par Balthazar Gerard.

et sous la garantie de la France. La Flandre demeure catholique et espagnole, la Hollande est protestante et libre. La peinture hollandaise touchait alors à son apogée. Elle était née des premières aspirations de la Hollande vers la liberté, et, sans rien de grandiose dans ses ambitions personnelles, elle s'était développée durant la période héroïque de l'indépendance. Elle reproduisait l'image d'une nation qui s'était reconquise et elle en rappelait la physionomie sous ses aspects divers... Au moment où nous arrivions en Hollande, il importait de rappeler la patrie hollandaise.

Notre *Voyage autour du Salon carré* nous met d'emblée en présence du plus grand des peintres hollandais, en tête à tête avec Rembrandt. Comment cet art si profondément national et original s'était-il formé?... Jusque vers le milieu du seizième siècle et même un peu au delà, la peinture hollandaise s'était presque confondue avec la peinture flamande. Dès le commencement du seizième siècle, cependant, Lucas Huyghensz, plus connu sous le nom de Lucas de Leyde (1494-1533), est animé déjà du génie de sa race. Tout en rappelant Van Eyck et Martin Schongauer, il a dans son naturalisme plus de résolution que ces maîtres. Il ne recule devant aucune des manifestations de la vie, la trivialité même ne l'arrête pas. Les peintres hollandais du dix-septième siècle peuvent à la rigueur le réclamer comme un précurseur[1]. Quant à Jean Mostaert de Harlem (1474-1555), qui est le contemporain de Lucas de Leyde et qu'on regarde comme le dernier des primitifs de l'école hollandaise, on ne voit guère de différence entre sa peinture et celle des peintres d'Anvers qui vivaient à cette époque[2]. Dès 1523, néanmoins, la Réforme déposait en Hollande les germes d'une vocation pittoresque toute particulière. Dans les églises d'où l'on avait chassé la poésie, le vieil art gothique, rajeuni par l'école de Bruges, n'avait plus de raison d'être. L'homme voulait y être seul à seul avec Dieu, sans l'intermédiaire de la Vierge, des anges et des saints. Donc, plus de peinture religieuse, plus d'imagination, plus d'idéal. A ce peuple positif et pratique, il fallait un art réel et naturaliste, marqué, dans ses aspirations les plus hautes, d'un caractère civique, qui

1. Lucas de Leyde, pour lequel Albert Durer professait une grande admiration, nous est d'ailleurs plus connu comme graveur que comme peintre. Ses tableaux sont extrêmement rares. Le Louvre n'en possède pas. C'est à Amsterdam et à Leyde, à Londres et à Saint-Pétersbourg, à Madrid et à Vienne qu'il faut aller pour les trouver.

2. V. La *Peinture hollandaise*, par M. Henri Havard, p. 22.

lui rappelât sa propre image d'abord, puis ses habitudes et ses occupations de chaque jour, et jusqu'aux moindres détails de sa vie matérielle. Mais il ne devait entrer en possession d'un pareil art qu'après avoir pris d'abord possession de lui-même. En attendant l'heure de la délivrance, l'influence italienne allait passer son niveau à Amsterdam et à Harlem, comme elle l'avait fait à Anvers et à Fontainebleau; car, pour les peintres de la fin du seizième siècle, il n'y avait plus de frontières, plus de nationalités, plus d'écoles. Le vent poussait invinciblement vers l'Italie, et l'on se glorifiait d'obéir au vent. Van Mander, l'historien de la peinture hollandaise, célèbre comme des héros ceux de ses compatriotes qui ont « introduit en Hollande le style italien ». En Hollande, plus qu'ailleurs cependant, on sent qu'il y a incompatibilité d'humeur entre les deux arts, et l'on prévoit plus que la séparation, le divorce. C'est Jean Schoorl d'Utrecht (1495-1567) qui entraîne les artistes hollandais vers Florence et vers Rome. Comme il est le compatriote d'Adrien VI, on lui fait bon accueil au Vatican. Il se passionne pour Raphaël et pour Michel-Ange, et revient ouvrir une école dans sa ville natale, où il fait de nombreux prosélytes. Martin Heemskerck en est un (1498-1574) et il exagère, plus encore que son maître, les exagérations des académiciens de la Péninsule. Antoine Mor (1512-1581) en est un autre; il fait de médiocres tableaux et devient un des meilleurs peintres de portraits de son temps; il italianise son nom dont il fait Antonio Moro, et renie son pays jusqu'à consentir à être le favori du duc d'Albe. Les *Donateurs agenouillés*, légués au Louvre par M. le comte Duchâtel, donnent de son talent une haute idée[1]. Que dire des autres Hollandais engagés, à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, dans cette voie si antipathique au génie de la Hollande? Henri Goltzius (1558-1617), plus justement célèbre comme graveur que comme peintre, rachète au moins ce qu'il y a d'outré dans sa complaisance pour l'Italie par ce qu'il y a de sincère dans ses retours vers les primitifs de l'Allemagne et des Pays-Bas. Mais Cornelis de Harlem (1562-1637) est un faux Michel-Ange[2], Pierre Lastman un faux Raphaël,

1. Outre ces portraits, le Louvre en possède deux autres : un *Portrait d'homme* signé et daté 1565 (342 c. V.; 2478, c. S.), et le *Nain de Charles-Quint* (343 c. V.; 2479, c. S.).

2. Il est insupportable par l'ostentation de son savoir. On peut regarder le *Massacre des Innocents* du musée de La Haye comme un des résumés les plus complets de l'art académique de la Hollande.

Abraham Bloemaert (1567-1647) un faux Corrège[1], Gérard Honthorst (1592-1662) un faux Caravage[2]. D'autres vont jusqu'à n'être que de faux Josépin. Une fois lancés dans les voies de l'imitation italienne, ces artistes vagabonds descendaient toujours davantage. Ne connaissant plus leur vraie patrie, ils s'égaraient dans le rêve d'une patrie idéale, reniaient la nature et perdaient le naturel, écorchaient la langue classique qu'ils croyaient parler, et ne voyaient pas l'admirable parti que la jeune génération tirait déjà de la langue nationale. Leur heure était passée. Ne les dénigrons pas outre mesure. En se tournant vers l'Italie, ils avaient cru servir à la fois la cause de l'art et celle de la patrie. Leur pédantisme nous fait sourire. Nous oublions que les pédants ont leur utilité dans le monde. Parmi les Hollandais italianisans, les uns rapportaient dans leur pays la science du dessin, les autres celle de la couleur, tous contribuaient à l'éducation des fortes générations qui allaient suivre.

L'italianisme hollandais battait encore son plein, quand les vrais peintres de la Hollande surgirent presque tous et partout à la fois, à Delft, à Harlem, à Utrecht, à Leyde, à Rotterdam, à Dordrecht, à Amsterdam. On vit naître Frans Hals en 1584, Van Goyen en 1596, Wynants en 1600, Cuyp en 1605, Rembrandt en 1606, Brauwer et Terburg en 1608, Adrien van Ostade, Ferdinand Bol et les deux Both en 1610, Gerard Dou et Van der Helst en 1613, Metsu en 1615, Aart van der Neer en 1619, Wosterman en 1620, Weenix en 1621, Berghem en 1624, Paul Potter en 1625, Jean Steen en 1626, Pieter de Hooch, Hobbema et Jacques Ruisdael en 1630, Adrien van de Velde en 1636, Van der Heyden en 1637. Rembrandt avait alors trente et un ans et était déjà dans sa force. Ainsi, vingt-trois ans après la reconnaissance officielle des Provinces-Unies, l'école hollandaise était en plein épanouissement, et pour produire cette abondante moisson de peintres, une quarantaine d'années avait suffi. Les plus grands parmi ces peintres sont au Musée du Louvre et s'y trouvent représentés par des chefs-d'œuvre. Malheureusement, le tracé de notre itinéraire ne nous permet pas de nous arrêter devant tous. Rembrandt, à lui seul pour la Hol-

1. Il est affadissant par ses allégories prétentieuses et par ses représentations édulcorées de l'Olympe. Voir au Louvre (31, c. V.; 2327 c. S.).

2. Le Musée du Louvre compte sept ou huit tableaux de ce peintre (215, 216, 218, 219, 220, 221, c. V.; 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413 c. S.).

lande, représentera la peinture de portraits et la peinture d'histoire dans le *Salon carré*. Derrière lui viendront les plus précieux des petits maîtres, Adrien van Ostade, Terburg, Metsu, Gérard Dou; nous y ajouterons Pieter de Hooch, pour compléter ce que la peinture de genre a donné d'unique et d'incomparable. Nous introduirons enfin Ruisdael dans notre sanctuaire, parce que la marine et le paysage ne peuvent être oubliés quand il s'agit de la Hollande.

REMBRANDT.

Rembrandt n'est pas seulement le plus grand des peintres de son pays, il est au nombre des rares génies, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrège, Rubens, qui appartiennent à tous les pays et à tous les temps. Les figures qu'il a peintes, il les a montrées dans leur costume de chaque jour, telles qu'il les voyait passer et repasser sans cesse, ou familièrement occupées dans leurs comptoirs et gravement assises dans leurs lieux d'assemblée. Sans leur rien enlever de leur intimité, il les a transfigurées, en les éclairant d'une lumière à la fois naturelle et surnaturelle, qui est la lumière même qu'il portait en lui, la lumière dont son génie enveloppait les hommes et les choses ... Avant de nous rencontrer avec lui dans le *Salon carré*, sachons d'où il venait, ce qu'il était et comment il faut l'interroger[1].

Parmi les villes qui avaient le plus contribué par leur vaillance à l'affranchis-

1. Nous n'avons pas la prétention de faire ici l'histoire de Rembrandt, nous croyons devoir en rappeler seulement les traits essentiels. De nombreux travaux ont été faits et sont faits encore chaque jour sur cet homme extraordinaire. C'est un érudit français, W. Burger, qui a donné le branle à l'enthousiasme. Les érudits de la Hollande vinrent ensuite, et ce fut Vasmaer qui se chargea de réunir et de compléter toutes leurs découvertes. Charles Blanc, de son côté, consacra à Rembrandt un somptueux ouvrage et Fromentin quelques pages éloquentes dans les *Maîtres d'autrefois*. M. Henry Havard, dans son *Histoire de la peinture hollandaise*, a donné à Rembrandt l'importance qu'il devait avoir. M. Bode, dans son catalogue chronologique des tableaux de Rembrandt, a rendu aussi de réels services à la science. M. Emile Michel enfin, avec la compétence et l'autorité qui lui appartiennent, est en train de fournir, sur la *Jeunesse de Rembrandt* (1606-1631), de précieux renseignements. Ce n'est là, d'ailleurs, que le prélude d'un grand ouvrage en cours de préparation sur le maître hollandais.

sement de la Hollande et qui avaient en même temps par leur culture intellectuelle le plus honoré la patrie reconquise, Leyde était au premier rang. Épuisée par les deux sièges qu'elle avait soutenus contre les Espagnols en 1573 et 1574, elle s'était promptement relevée et avait fondé en 1575 l'université que les Juste Lipse, les Scaliger, les Saumaise, et les Heinsius, devaient illustrer par leur enseignement. C'est dans ce milieu où palpitait ce qu'il y avait de plus chaud dans le cœur de la Hollande et de plus noble dans son esprit, dans cette ville de Leyde à laquelle la dynastie des Elzévir assurait une célébrité universelle, que naquit Rembrandt le 15 juillet 1606[1]. Après quarante-deux ans de guerre, la cause de l'indépendance était sur le point d'être gagnée. En 1609, la trêve de douze ans allait permettre aux arts de la paix de prendre librement leur essor[2]. Cette date, qui est celle de la séparation politique de la Belgique et de la Hollande, marque aussi la séparation des deux écoles, le moment où chacune d'elles vit de sa vie propre et distincte. L'art flamand se concentrait alors dans Rubens. L'art hollandais était à la veille de trouver dans Rembrandt sa plus puissante incarnation. Les peintres des Provinces-Unies, enflammés d'enthousiasme pour les hommes qui leur avaient conquis et qui achevaient de leur conquérir une patrie, ne se lassaient pas de faire et de refaire leurs portraits. Attentifs aux progrès de la vie nationale, à Amsterdam, à la Haye, à Delft, à Middelbourg, à Gouda, à Alkmar, à Leyde, à Harlem, ils remplissaient de tableaux de corporation les salles destinées aux associations militaires, marchandes, scientifiques, les béguinages, les hôpitaux, les hôtels de ville.

Le père de Rembrandt, Harmen Gerritsz, était meunier et habitait en vue du Rhin, d'où la désignation de van Ryn, qui fut jointe à son nom. Il avait épousé, le 8 octobre 1589, la fille d'un boulanger, Neeltze Willemsdochter, et en avait eu six enfants, parmi lesquels Rembrandt venait le cinquième. L'intelligence précoce de ce cinquième enfant éveilla l'ambition des parents. Ils

1. Cette date est contestée. Vostman a proposé celle de 1607, qui a été adoptée par M. Bode. On est même descendu jusqu'à 1608. Cependant, M. de Bredius maintient la date de 1606 en s'appuyant sur des témoignages qui ont de la valeur. Cette discussion, toujours ouverte, se trouve très clairement exposée dans le récent travail de M. Émile Michel sur la *Jeunesse de Rembrandt*, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*.

2. Un tableau d'Adrien Van de Venne célèbre, au Louvre même, la fête donnée à l'occasion de cette trêve : *Fête donnée à l'occasion de la trêve conclue en 1609 entre les Hollandais et l'archiduc Albert d'Autriche, souverain des Pays-Bas.* 543 (c. V., 2601, e. S.

décidèrent que Rembrandt serait un homme de loi et le firent entrer dans la classe latine de l'Université, mais l'enfant ne mordit pas à l'hameçon pédagogique qu'on lui présentait. Il dessinait sans cesse et passait le meilleur de son temps dans la campagne des environs de Leyde. Ce que voyant, ses parents firent droit à sa vocation. A l'âge de quinze ans, il fut mis en apprentissage chez Jacob van Swanenburch, un italianisant de seconde marque, tout à fait oublié aujourd'hui. Il y demeura trois ans (1621-1124), au bout desquels il en savait sans doute plus long que son maître. On l'envoya alors à Amsterdam, dans l'école de Pieter Lastman. L'Italie de la décadence avait presque pris possession de la capitale de la Hollande, où Lastman était alors en pleine gloire. On le regardait comme l'Apelle de son siècle. Bien que Rembrandt dût protester par toute son œuvre contre le faux goût de cet art de convention, il n'oublia jamais ce qu'il devait à Lastman et lui resta fidèle. On trouva, dans ses collections, deux albums remplis des dessins de Lastman. Dans l'inventaire de Lastman, au contraire, publié par MM. de Bredius et Roever, on ne rencontre pas un seul ouvrage de Rembrandt... Ce premier séjour à Amsterdam ne fut, d'ailleurs, que de courte durée. Après six mois passés chez Lastman, Rembrandt revint à Leyde et se retira dans le moulin de son père, heureux enfin, comme dit Orlers, « d'étudier et d'exercer la peinture à sa propre guise ». La nature le subjuguait de plus en plus et il l'aimait jusqu'à l'adoration. Quand il était seul à seul avec elle, il la voyait jusque dans ses profondeurs. Il ne voulut plus avoir d'autre maître. Elle lui montra les oppositions de l'ombre et de la lumière, et lui révéla des effets que nul encore n'avait entrevus. Ses premiers ouvrages sont datés de 1627. En 1630, comme peintre et aussi comme graveur, il était déjà passé maître. Il retourna alors à Amsterdam, s'y fixa et n'en sortit plus.

Amsterdam, encombrée de marchands, était une ville où se plaisaient les solitaires. Nulle part on ne s'isole mieux qu'au milieu des foules. Descartes écrivait à Balzac le 15 mai 1631 : « En cette grande ville où je suis, n'y ayant aucun homme, excepté moi, qui n'exerce la marchandise, chacun est tellement attentif à son profit, que j'y pourrais demeurer toute ma vie sans être jamais vu de personne[1]. » Quarante ans plus tard, Spinosa répétait la

1. En 1631, Descartes séjournait à Amsterdam depuis deux ans déjà. (V. *Amsterdam et la Hollande* vers 1630, par M. Émile Michel *Revue des Deux-Mondes* du 15 décembre 1889.

même chose, et Rembrandt, jusqu'à la fin de sa vie, en put dire autant. Il ne voyagea pas. Lastman lui avait-il gâté l'Italie? Peut être. Cependant, l'Allemagne et même la Flandre ne le tentèrent pas davantage. S'il visita la Frise et la Gueldre, c'est que son mariage lui en imposa l'obligation. Il avait épousé en 1634 Saskia van Ulenburch, qu'il semble avoir beaucoup aimée et qui tient une place considérable dans son œuvre[1]. La vie, d'ailleurs, ne lui fut pas clémente. A la vérité, il conduisit la sienne assez mal, manqua de prévoyance, connut la gêne et même la pauvreté. En 1556, tout ce qui lui appartenait fut saisi; ses tableaux, ses gravures, ses objets d'art, ses bronzes et ses marbres, ses collections d'armes et ses curiosités orientales, son mobilier même, tout fut vendu[2]. Rembrandt, qui avait habité jusque-là sa propre maison, située près du quartier des juifs au centre de la ville, se retira dès lors dans un des plus pauvres faubourgs, sur le canal des Roses (Rozengracht). Il n'en travailla qu'avec plus d'acharnement, et n'en fut pas plus riche. Le trou béant de la misère allait s'agrandissant toujours devant lui, et, quand il mourut le 8 octobre 1669, il était plus insolvable que jamais.

Rembrandt, de même que Spinosa qui se trouvait à Amsterdam avec lui, n'avait pas connu le repos. Les riches patrons de la Hollande l'avaient peu compris. Les princes de la maison d'Orange, qui marchaient à leur tête, ne faisaient guère travailler que les peintres flamands. Quand Frédéric Henri et sa femme Amélie de Solms voulaient avoir leur portrait, c'est à Rubens et à Van Dyck qu'ils s'adressaient. L'opulente bourgeoisie, les lettrés eux-mêmes, en faisaient autant. Vandel, un des arbitres du goût en ce temps-là, n'appelle-t-il pas avec dédain Rembrandt « fils des ténèbres »? Les maîtres lécheurs, Gérard Dou, Miéris, Van der Werff, Lairesse, faisaient bien mieux leur affaire. A deux siècles et demi de distance, chaque chose est remise à sa place, chacun a repris son droit, et c'est au premier rang qu'apparaît Rembrandt dans notre Tribune nationale... Regardons-le d'abord comme peintre de portraits.

Portrait de Femme. — Fromentin l'a très bien dit, la destinée de la

1. Saskia mourut jeune. Rembrandt en avait eu quatre enfants, dont aucun ne survécut à son père. Il épousa plus tard Catharina Van Wijck qui lui donna deux autres enfants. Il eut aussi un enfant naturel d'une servante nommée Hendrickie Jaghers.

2. Le catalogue de cette vente est parvenu jusqu'à nous.

Hollande était « d'aimer ce qui ressemble ». Avant de faire les choses ressemblantes, les peintres hollandais ont fait l'homme ressemblant. Depuis Mirevelt (1568-1641) jusqu'à Van der Helst (1618-1670), c'est par le portrait qu'ils ont pris possession de leur art. Le portrait leur a tenu lieu de peinture d'histoire. C'est à l'aide du portrait qu'ils ont écrit leurs annales. Leurs tableaux civiques ne sont que des réunions de portraits. Le portrait a été pour eux le genre national et patriotique. Il forme une magnifique décoration au frontispice de leur dix-septième siècle. Rembrandt est le plus grand des peintres hollandais, parce que la Hollande se retrouve dans ses portraits avec une incomparable intensité de chaleur et de vie. Voilà pourquoi, notre *Voyage autour du Salon carré* nous amenant en Hollande, nous devions avant tout rencontrer un portrait de Rembrandt... Parmi les huit portraits du maître que possède le Musée du Louvre, quatre sont ses propres portraits, trois sont des portraits d'hommes inconnus, un seul est un portrait de femme. C'est ce dernier que l'on voit dans le *Salon carré.* On n'en saurait demander un plus beau.

Rembrandt trouvant sans doute entièrement bonne à voir la femme qu'il avait à peindre, en a usé vis-à-vis d'elle avec une entière franchise. Il l'a représentée à mi-corps, la tête presque de face, légèrement tournée de trois quarts à gauche, en pleine lumière, de cette lumière qui est si bien à lui, lumière artificielle et troublante, à laquelle, par exception, il n'a rien opposé de violent et qu'il a tempérée seulement de clairs-obscurs, eux-mêmes imprégnés de clartés. Les carnations, pleines d'éclat, sont modelées avec une habileté toute particulière dans une pâte abondante et nourrie, comme Rembrandt seul a su le faire au temps de sa plus grande force... La dame est opulente, la richesse de ses bijoux en est la preuve. Quoique jeune encore, elle n'est plus de première jeunesse. L'embonpoint, sans l'avoir envahie, la menace déjà. Ses joues sont pleines, son cou n'a plus sa légèreté printanière et son menton est en train de se doubler. Sans être jolie, elle est agréable. Le charme même et la grâce, dans une certaine mesure, ne lui font pas défaut. Les yeux sont beaux et le regard en est doux; la bouche un peu grande est aimable; mais le nez est légèrement épaté. Les cheveux, relevés au-dessus du front et retombant en boucles de chaque côté des joues, sont coiffés d'une toque de velours vert ornée de rubans rouges. Les oreilles, cachées par les cheveux, portent de longues pendeloques en diamants, terminées par de grosses perles

REMBRANDT

(1607-1669)

PORTRAIT DE FEMME



en forme de poire. Une broche de corsage assortie aux boucles (comme pierres et comme perles), complète cette parure, que rehausse encore un bracelet de deux rangs de perles attaché au bras gauche. Une mante garnie de fourrure et ouverte par devant laisse voir la poitrine, à peine voilée par une fine chemisette plissée. Le corps n'est donc pas emprisonné dans de sombres vêtements; les cheveux, soigneusement relevés, ne sont pas enveloppés de la coiffe traditionnelle; le cou ne se cache pas sous la longue collerette tuyautée; la gorge même est à peine couverte. Au dix-septième siècle, ce n'est pas généralement ainsi qu'il était permis aux honnêtes femmes de la Hollande de poser devant les peintres. Mais la condition de la dame importe peu; c'est la beauté même du portrait qui nous intéresse, et elle est incontestable. Tout ce qui tient, d'ailleurs, à l'ajustement disparaît dans le flamboiement des énigmatiques colorations.

La couleur de Rembrandt, en effet, se dérobe à l'observation, à la description, on pourrait presque dire à la raison. Cette couleur est-elle vraie? L'admiration universelle répond : oui. La science, si on l'interrogeait, répondrait : non. Elle vous dirait que cette vérité, comme la plupart de celles qui sont à la portée de notre entendement et à la mesure de nos sens, n'est qu'une convention; que la vérité scientifique elle-même, qui a la prétention d'être absolue, ne peut être vraie dans l'application qu'à l'aide de coefficients, c'est-à-dire à l'aide de subterfuges; que la vérité dans l'art, surtout quand il s'agit des couleurs, n'est qu'une illusion; que notre œil est loin d'être un instrument de précision; que si on lui offrait, en peinture, des relations de couleurs scientifiquement vraies, il en serait horriblement offusqué, et que, devant cette vérité, tout lui semblerait faux [1]. Voulez-vous la preuve que, pour les peintres, la couleur est une chose conventionnelle et pour ainsi dire arbitraire? Ce sont les peintres les plus autorisés qui vont eux-mêmes vous la donner. Si la couleur entrevue par eux était une vérité dans la stricte acception du mot, elle serait la même pour tous. Or, elle est particulière pour chacun d'eux et de l'un à l'autre tout à fait dissemblable. C'est une poésie créée par l'œil du peintre, et changeant d'œil à œil selon le génie de chacun. Voyez les plus grands coloristes rapprochés les uns des autres dans notre *Salon carré* : Ti-

1. Voir, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er février 1857, la remarquable étude de M. Jamin : *l'Optique et la peinture*.

tien, Paul Véronèse, Corrège, Vélasquez, Murillo, Rubens, Rembrandt. Est-il possible de les confondre? N'y a-t-il pas des différences profondes entre chacun d'eux? Cependant ils sont tous vrais devant l'art, et le plus vrai pour chacun de nous est celui qui nous charme le plus. En fin de compte, ils sont tous également loin de la vérité vraie. Dupes de leur génie, ils nous dupent à leur tour, et nous aident, par leurs duperies enchanteresses, à porter les réalités de chaque jour. Ce sont de sublimes imposteurs, et ils le sont à leur insu comme au nôtre. Mais ils sont tous aussi les apôtres d'une vérité pittoresque bien autrement subjuguante, et, devant les mirages enchantés qu'ils font luire à nos yeux, il ne faut pas raisonner, il faut croire... Dans la peinture de Rembrandt surtout, que de mystères! Peut-on nommer les couleurs qui enveloppent les contours? Est-on même fixé sur la nature de la lumière qui pénètre les surfaces? C'est le génie même de Rembrandt. Cette réponse n'explique rien et suffit à tout. Un tel art, d'ailleurs, s'il nous transporte dans le rêve, nous tient en même temps au vif de la réalité. La femme dont nous admirons le portrait dans le *Salon carré,* quoique revêtue de clartés mystérieuses, est bien réellement en chair et en os. Elle a vécu d'une vie pleine et intense; elle en vit encore devant nous, et c'est bien pour cela qu'elle nous captive. L'esprit et le caractère de la Hollande se retrouvent en elle. Elle est riche de santé, forte de tempérament, avec quelque chose d'ingénu dans la physionomie, de franc et de ferme dans l'expression. Son image est de celles qui, une fois entrées dans la mémoire, n'en sortent plus. Un pareil portrait se tient au premier rang parmi les portraits de Rembrandt, et met ce maître hors de pair parmi les maîtres du siècle d'or de la peinture hollandaise[1].

Que ne rencontrons-nous aussi, dans notre *Voyage autour du Salon carré*, une de ces réunions de portraits, un de ces tableaux de corporations, tels que la *Leçon d'Anatomie*, la *Ronde de nuit* ou les *Syndics*

1. D'autres portraits, également au Louvre, affirment aussi la supériorité de Rembrandt. Rappelons surtout le *Portrait de jeune homme* (417, c. V.; 2545. c. S.) et les quatre *Portraits de Rembrandt par lui-même* (412, 413, 414, c. V.; 2551, 2552, 2553, 2554, c. S.). On sait que, durant toute sa vie, Rembrandt ne s'est jamais lassé de faire de lui des portraits peints, dessinés, gravés, et qu'il a été à lui-même son modèle de prédilection. Rien qu'en 1630 et 1631 on ne compte pas moins de vingt eaux-fortes qui nous offrent son image. (M. Émile Michel : *la Jeunesse de Rembrandt*, Gazette des Beaux-Arts, t. III, 3e période, p. 433.

des drapiers? Combien la suprématie de Rembrandt nous paraîtrait plus éclatante encore! Dans ce genre de peinture éminemment nationale, Rembrandt n'a-t-il pas fait révolution? Tandis que, depuis Mirevelt, Moreelse et Thomas de Keyzer, jusqu'à Frans Hals et Van der Helst, les plus renommés des peintres hollandais se bornent à réunir autour d'une table et le verre en main les représentants des différentes *gildes*, Rembrandt les met en action, leur imprime la vie qui leur est propre et le mouvement qui leur convient. Il invente des scènes et combine des groupes, où chaque personnage se retrouve avec son caractère personnel, et dans lesquels tous ensemble prennent part à une action qui est la raison d'être de leur vie commune. C'est autour d'un cadavre et devant le professeur Tulp qu'il réunit la corporation des chirurgiens, c'est au milieu de l'agitation d'une prise d'armes qu'il montre les gardes civiques de la ville, et c'est dans l'apurement de leurs comptes qu'il saisit au vif les syndics des drapiers d'Amsterdam. Mais, tout en s'affirmant comme le plus grand des peintres hollandais dans ces tableaux fameux, Rembrandt reste confiné dans les limites étroites du pays qui l'a vu naître et du temps où il a vécu. Nous allons le voir monter dans des régions plus sereines, où, sans rien abandonner de lui même, il s'élèvera jusqu'à la hauteur des idées impersonnelles. Rembrandt a réhabilité la peinture religieuse dans un pays dont la Réforme l'avait exclue. Il a fait triompher l'âme dans un art sur lequel le réalisme régnait avec intransigeance.

Le repas d'Emmaüs[1]. — Rembrandt, dans les nombreuses images peintes ou gravées qu'il nous a laissées de sa mère, la montre ayant en mains ou à portée de la main son livre favori, la Bible[2]. La lettre et l'esprit de l'Écriture, que cette femme pieuse avait fait pénétrer dans l'âme de l'enfant,

1. 407, c. V. 2539, c. S. — Cette peinture, après avoir fait partie de la collection du bourgmestre W. Six, fut vendue 170 florins en 1734. Elle passa ensuite par les cabinets de Lassay et Randon de Boisset, et entra en 1777, moyennant dix mille cinq cents livres, dans la galerie du roi.

2. On sait avec quel empressement pieux Rembrandt, dans ses gravures comme dans ses tableaux, s'est plu à reproduire les traits de sa mère. Ses deux premières eaux-fortes d'après sa mère sont de 1628 (Bartsch, n° 352 et 355). La bonté naturelle et les graves pensées sont peintes sur la physionomie de cette bonne vieille. Puis viennent le dessin du cabinet de Dresde et deux autres estampes, qui sont sans doute de 1631 (Bartsch, n° 343 et 348). Deux autres portraits gravés à l'eau-forte par Rembrandt suivent à la date de 1632 (Bartsch, n° 344) et à celle de

devaient dominer l'homme durant toute sa vie et fournir à son génie les plus hautes inspirations. Nous en pouvons juger au Louvre même, où se rencontrent trois tableaux admirables empruntés à l'*Ancien* et au *Nouveau Testament* : l'*Ange Raphaël quittant Tobie*[1], le *Bon Samaritain*[2], les *Pèlerins d'Emmaüs*. L'un de ces trois chefs-d'œuvre nous a paru devoir de toute nécessité prendre place dans le *Salon carré*. Nous avons fait choix des *Pèlerins d'Emmaüs*, parce que dans ce tableau, plus encore que dans les deux autres, Rembrandt a laissé l'empreinte de sa force et le témoignage de sa foi.

Jésus-Christ a fait route avec les deux disciples depuis la ville de Jérusalem jusqu'au bourg d'Emmaüs, et, chemin faisant, il leur a « ouvert le sens des Écritures » ; et ils ont senti « leur cœur tout brûlant au dedans d'eux-mêmes », mais n'ont pas reconnu le Sauveur. « Comme il (Jésus) était à table avec eux, il prit le pain, le bénit, le rompit et le leur présentoit. Et leurs yeux furent ouverts, et ils le connurent[3]. » C'est à ce moment précis du récit de saint Luc que Rembrandt s'est placé. Il nous transporte dans une salle aux murs dénudés, sombre et obscure, dont l'ordonnance n'est pas sans grandeur, mais où l'austérité confine au dénûment. Sous son pinceau, l'hôtellerie d'Emmaüs prend en quelque sorte l'apparence d'une église réformée. On aperçoit au fond une sorte d'abside flanquée de deux pilastres. En avant de cette abside, une table est dressée, à la place même où serait l'autel[4]. Au milieu de cette table, Jésus, vêtu d'une simple tunique est assis, faisant face au spectateur. Il lève les yeux au ciel, bénit le pain qu'il vient de rompre, et des clartés mystérieuses se font autour de lui. C'est le Christ de la Passion, nullement celui de la Résurrection. Sa tête est tristement penchée sur son épaule droite, et ses longs

1633 (Bartsch, nº 351). Comme portraits peints, on remarque ceux de Windsor et de Wiltonhouse, qui sont de 1629 et de 1630, celui du musée d'Oldenbourg qui est de 1631. Tout en dessinant, gravant et peignant avec une prédilection spéciale des portraits de sa mère, Rembrandt n'a pas été non plus sans s'occuper des portraits de son père. Voir l'eau-forte datée 1631 (Bartsch, nº 263), le Portrait du Ryks-Museum d'Amsterdam (1629) et le Portrait de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, 1630. (*La Jeunesse de Rembrandt*, par M. Émile Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. III.)

1. (404, c. V.; 2536, c. S.)
2. (405, c. V.; 2537, c. S.)
3. Luc XXIV, 30, 31, 32.
4. A droite, s'ouvre une porte de service.

REMBRANDT

(1607-1669)

LES PÈLERINS D'EMMAÜS



cheveux tombent jusque sur sa poitrine avec abandon, on serait tenté de dire avec désolation. Dans son visage émacié par la souffrance, ses yeux sont tellement inondés de lumière, qu'ils semblent s'agrandir démesurément et prendre à eux seuls toute la place. A l'infini de la misère humaine qu'il a voulu porter, le Christ joint ici l'infini de la miséricorde. Il revêt toutes les apparences de la laideur, et rayonne en même temps d'une bonté qui force à reconnaître un Dieu. C'est un des coins ignorés de l'âme humaine que Rembrandt a peint dans cette figure. C'est le Dieu des humbles, le Dieu des déshérités, le Dieu populaire. L'idée religieuse, profonde et pénétrante, tient lieu de tout et fait oublier tout. L'un des disciples, de profil à gauche, regarde le Sauveur, le reconnaît avec stupéfaction, et reste comme immobilisé par le saisissement[1]. L'autre est vu de dos et ses traits se dérobent; mais on n'a aucun doute sur ce qu'il ressent, tant il y a de vérité dans son attitude, d'amour et de spontanéité dans le geste de ses mains qui se joignent en se portant à ses lèvres. La prière et la foi jaillissent, comme d'une source vive, de ces deux cœurs simples. Aveugles encore il n'y a qu'un instant, ils voient maintenant, ils croient, et ils savent. C'est comme une création nouvelle qui se fait en eux. Voilà ce que Rembrandt a ressenti et voilà ce qu'il a su rendre. Le génie seul pouvait faire une telle chose, et jamais celui de Rembrandt n'a été plus hautement inspiré. Par opposition à ces trois figures, le serviteur qui se penche vers la table pour y déposer un plat est inconscient du mystère dont l'épilogue se déroule en cet instant devant lui... Ce chef-d'œuvre est signé : *Rembrandt*, et daté 1648. C'est l'époque de la plus grande force du maître. Si j'avais à prendre dans l'œuvre entière de Rembrandt, je crois que c'est ce tableau que je choisirais.

Notre *Voyage autour du Salon carré*, par un des détours prévus dans notre itinéraire, nous avait conduit déjà dans ce bourg d'Emmaüs, où Paul Véronèse nous a ouvert les portes de l'hôtellerie dans laquelle Rembrandt nous introduit à son tour; mais il est impossible de reconnaître les lieux que nous avions visités jadis. C'est que l'Évangile, qui est le domaine des idées éternelles, offre aux arts un terrain sur lequel chacun peut construire à sa guise. Le génie pittoresque des Vénitiens se trouvant mal à l'aise dans l'en-

1. La main droite de ce disciple est appuyée sur la table. L'autre repose sur le bras du fauteuil.

ceinte mesquine et resserrée d'une chambre d'auberge, en avait élargi les murs avec une force d'expansion singulière. Paul Véronèse a dressé sa table sur le portique d'un somptueux palais, en vue de la nature largement ouverte et de perspectives lointaines indéfiniment étendues ; il a fait appel à toutes les richesses du mobilier vénitien ; il a chargé les hauts dressoirs de vaisselles magnifiques ; il a donné un air de fête à la simplicité évangélique et quelque chose de retentissant au silencieux mystère de la révélation divine. Il a fait plus, il a voulu en être lui-même le témoin, en compagnie de sa femme, de son frère et de tous ses enfants. Il a convié à cette fête la pleine lumière du ciel avant tout[1]. Rembrandt, au contraire, s'est confiné dans une atmosphère terne et rétrécie. Rien de plus brillant que la peinture de Véronèse. Rien de plus poignant que le tableau de Rembrandt. En présence du *Repas d'Emmaüs,* Paul Véronèse a été un admirable décorateur et Rembrandt un admirable penseur. Tous deux ont été de merveilleux peintres, l'un tout de surface, l'autre tout de profondeur. Rembrandt a concentré son émotion dans la crainte de l'affaiblir en la dispersant. Il a banni de cette scène tout éclat extérieur. Il l'a éclairée d'un jour bas et triste, afin que ce fût le Christ qui, par ses clartés morales, pénétrât les ténèbres de ce crépuscule et en dissipât les obscurités. Dans cette peinture d'un effet si saisissant et d'un sens si mystérieux, la couleur n'existe pour ainsi dire pas ; elle s'est comme évaporée dans les demi-teintes. Tout y est presque monochrome. Le maître semble n'avoir gardé sur sa palette qu'une teinte neutre et subtile, d'une délicatesse infinie, et c'est avec cette couleur négative et incolore qu'il a peint un de ses meilleurs tableaux... Une chose, cependant, constitue Rembrandt à l'état d'infériorité, je ne dirai pas vis-à-vis de Véronèse qui n'a été qu'un très grand peintre, mais vis-à-vis des grands Italiens tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrège, qui ont été quelque chose de plus, c'est que le sentiment de la beauté lui fait absolument défaut. L'émotion, chez Rembrandt, se traduit par la justesse de l'expression, par l'énergie du geste, par la couleur et par la lumière qui lui sont surtout de puissants auxiliaires ; jamais elle ne se manifeste par l'harmonie des formes et par la pureté des lignes. Dans des tableaux de petite dimension comme le *Repas d'Emmaüs,* cette émotion se suffit à elle-même. Ré-

1 Antérieurement à Paul Véronèse, Titien avait placé sa table en plein air sur une terrasse dominant un paysage aux lignes harmonieuses et aux couleurs opulentes (462, c. V.; 443, c. T; 1581, c. S.).

sisterait-elle à l'agrandissement du sujet? Ne s'atténuerait-elle pas jusqu'à s'éteindre peut-être dans des figures de grandeur naturelle? La laideur ne prendrait-elle pas alors le pas sur le sentiment? Cela est à craindre. Je ne vois pas ou plutôt je vois trop le Christ du *Repas d'Emmaüs* dans les dimensions du Christ de la *Cène* à Sainte-Marie des Gràces. A quelle distance se tiendrait-il alors du Dieu dans lequel Léonard a incarné l'éternel amour dans l'éternelle beauté? Léonard voyait en beau, Rembrandt voyait en laid, voilà l'abîme qui les sépare. Or, il n'y a pas de beauté pour l'œil qui voit en laid. Quel puissance de génie il a fallu à Rembrandt pour être, malgré cette disgrâce, le peintre que l'on sait!... N'oublions pas que le *Repas d'Emmaüs* est de 1648, et qu'à cette date Rembrandt avait peint depuis six ans déjà la *Ronde de nuit* (1642), le plus éclatant et le plus turbulent de ses tableaux. Après une telle œuvre, quelle tentation pour lui de persévérer quand même dans cette voie de la virtuosité à outrance! Il eut assez d'empire sur lui-même pour s'affranchir de ce succès. Nul tableau n'est mieux choisi que les *Pèlerins d'Emmaüs* pour montrer à quel point Rembrandt savait à l'occasion se calmer, s'assagir et toujours subordonner le peintre au penseur. Jamais artiste n'a moins cherché au dehors ce qui doit jaillir du dedans. Jamais œuvre d'art n'a été plus complètement l'expression d'une âme.

Le Ménage du Menuisier[1]. — Voici encore, dans le *Salon carré* du Louvre, un tout petit tableau dans lequel Rembrandt a prodigué les ressources de sa prodigieuse habileté... Au milieu d'un vaste atelier, où le jour pénètre par une fenêtre largement ouverte, une jeune mère assise auprès d'un berceau allaite son enfant. Une vieille femme, également assise et tenant sur ses genoux ses lunettes et un livre ouvert, se penche vers l'enfant et le regarde avec amour. Plus près de la fenêtre et sur un plan secondaire le menuisier, vu de dos et en habit de travail, rabote une planche avec une doloire. On aperçoit à droite une grande cheminée, dans laquelle un chaudron est pendu à la crémaillère. Rien de plus familier que ce tableau et rien de plus magique en même temps. On le regardait jadis comme une *Sainte Famille*. Peut-être

1. 410 c. V. 2542. c. S. — Ce précieux petit tableau est signé *Rembrandt f.*, et daté 1640. Il fut vendu, en 1701, neuf cents florins à la vente Isaac Van Thye; en 1768, à la vente Gaignat, cinq mille quatre cent cinquante livres; en 1793, à la vente Choiseul-Praslin, dix-sept mille cent vingt livres.

n'avait-on pas tort. Cet enfant tout environné de clarté, sur lequel le peintre a voulu concentrer presque exclusivement l'attention, n'est-il pas lui-même le foyer d'où la lumière émane? Tout ce qui n'est pas lui n'est-il pas relégué dans l'ombre? En lui voyant prendre ainsi le pas sur la mère et sur l'aïeule, n'est-on pas tenté de chercher le mystère? Ne découvre-t-on pas, d'autre part, quelque chose de virginal en cette jeune femme si digne dans son maintien, si modeste dans son expression, si svelte dans sa taille, si gracieuse dans toute sa personne, si fine enfin dans ses traits, dont rien ne se perd à travers l'ombre lumineuse qui les couvre? La vieille femme elle-même, quoique poussant la réalité jusqu'à la laideur, ne puise-t-elle pas une beauté morale d'un ordre supérieur dans l'ardente affection qui déborde de son cœur? N'est-il pas jusqu'au menuisier, humble et silencieux dans son travail, qui, tout en se rapprochant davantage encore de la vulgarité, ne soit bien à sa place au point de vue d'une *Sainte Famille?* Ce titre de *Sainte Famille* n'était donc pas invraisemblable. Dans le domaine de la peinture religieuse, que de *Saintes Familles,* notoirement reconnues comme telles, ont moins auguste apparence que cette *Famille du Menuisier!* Toute famille d'ailleurs n'est-elle pas sainte en quelque sorte, quand elle apparaît, comme celle-là, dans le rayonnement de l'amour?... *Sainte Famille* ou *Famille du Menuisier* qu'importe! Ce qu'il y a de manifeste dans un pareil tableau, c'est la transfiguration de la vie de chaque jour dans une lumière divine. L'artiste qui opérait de pareils miracles prenait assurément position dans les hautes régions du grand art. Mais la riche bourgeoisie hollandaise, pratique et peu rêveuse, pouvait difficilement l'y suivre[1].

Rembrandt et Shakespeare ont été durant dix ans des contemporains : l'un naquit en 1606, l'autre mourut en 1616. Si je fais ce rapprochement, c'est que ces deux esprits, chacun dans leur milieu et chacun dans leur genre, ont été également créateurs; c'est surtout qu'il y a dans le génie du peintre un aspect dramatique qui rappelle le génie du poète. N'est-ce pas de part et d'autre une égale originalité, un égal imprévu, un égal dédain de la convention et de la banalité, la même manière capricieuse et heurtée, la même fantaisie poussée souvent jusqu'au fantastique, le même réalisme d'où jaillit

1. Il faudrait citer, à côté du *Ménage du Menuisier*, les deux admirables petits *Philosophes en méditation* qui se voient aussi dans notre Galerie nationale (408 et 409, c. V; 2540 et 2541, c. S.).

l'amour du surnaturel ? Entre Rembrandt et Shakespeare, il y a de remarquables analogies. Entre eux aussi, il est vrai, il y a de notables dissemblances. Shakespeare, notamment, tient encore à la Renaissance. L'antiquité le passionne ; il en comprend, il en aime et il en reproduit parfois les incomparables beautés. Rembrandt, pas du tout. Quoi qu'il fasse, le monde des nudités classiques lui reste fermé. Mal lui prend de s'y aventurer. Il n'a jamais pu peindre que des femmes déshabillées. Et quelles femmes ! Voyez au Louvre la grande *Baigneuse* de la collection La Case. Quel bon morceau de peinture, mais quel attristant spectacle ! Rembrandt est réfractaire à la beauté plastique, ce qui ne l'empêche pas d'être un des plus grands artistes et un des plus puissants penseurs que le monde ait vus. Mais il ne fut pas compris. Shakespeare entraîna ses contemporains. Lord Southampton, la reine Élisabeth et le roi Jacques Ier furent des protecteurs dignes de lui. Rembrandt fut comme un solitaire au milieu de la foule. Pour un homme de goût comme le bourgmestre Six qui apprécia ses œuvres, les Mécènes attitrés de la Hollande — nous l'avons vu — l'eurent en médiocre estime. Avec son énorme production comme peintre et aussi comme graveur (nous ne parlons pas de son œuvre gravée de peur d'en trop parler,) il fut, à l'heure de sa mort, pour la seconde fois inscrit sur la liste des insolvables. Son honneur est d'avoir persévéré dans sa voie, tout incompris qu'il ait été.

Rembrandt, cependant, ne manqua pas d'élèves. Au Louvre même, on en peut juger. Les deux plus célèbres, Ferdinand Bol et Govert Flinck y sont très bien représentés. L'un y a surtout deux très beaux portraits d'hommes[2], l'autre un charmant portrait de petite fille[3]. Tant qu'ils restèrent les satellites de l'homme de génie qui avait été leur maître, ils en reflétèrent les rayons ; dès qu'ils s'éloignèrent de son orbite, ils perdirent leur valeur,

1. Les eaux-fortes de Rembrandt sont aussi justement célèbres que ses tableaux. On n'en compte pas moins de quatre cents.

2. *Portrait d'un mathématicien* (41, c. V.; 2330, c. S.) ; *Portrait d'homme* (42, c. V.; 2320, c. S.). Ce dernier portrait est signé et daté : *F. Bol.* 1659. On lui faisait naguère les honneurs du *Salon carré*, et il les méritait. Voir aussi, dans notre Musée, le *Philosophe en méditation* et le *Jeune Prince hollandais dans un char traîné par des chèvres* (39 et 40, c. V.; 2328 et 2329, c. S.). — Ferdinand Bol, né à Dordrecht en 1609, mourut à Amsterdam en 1680.

3. *Portrait d'une petite fille* (172, c. V.; 2373, c. S.). Flinck a aussi, au Louvre, l'*Ange annonçant aux bergers la naissance de Jésus* (171, c. V.; 2372, c. S.). — Govert Flinck, né à Clèves en 1615, mourut à Amsterdam en 1660.

presque leur raison d'être. Jusqu'aux environs de 1660, Ferdinand Bol demeura fidèle à Rembrandt, puis il versa du côté de Rubens et mal lui en prit. Sa manière, de large, naturelle et vibrante qu'elle était[1], devint prétentieuse, emphatique et discordante[2]. Quant à Flinck, il avait si complètement dérobé les procédés de Rembrandt, qu'entre lui et le maître, les contemporains eux-mêmes se méprenaient quelquefois[3]; mais, lui aussi, il renia sa foi, et ne produisit plus que des fadaises[4]. Il faudrait nommer aussi, parmi les suivants de Rembrandt, Carel Fabritius[5], Johannes Fictoor ou Victor[6], Nicolaas Maas[7], Gerbrandt van den Eckhout[8], Aart de Gelder, Samuel Hoogstraaten, etc., etc. Cette foule d'imitateurs n'explique-t-elle pas tous les faux Rembrandt répandus dans le monde, tant d'œuvres réclamées comme chefs-d'œuvre et qui n'ont des vrais chefs-d'œuvre que certaines des qualités extérieures? Ce qui constitue le chef-d'œuvre, c'est l'esprit du maître. C'est là ce qui est inimitable, c'est là ce qu'il faut chercher surtout et avant tout; l'exécution ne vient que par surcroît. Cet esprit s'est révélé à nous avec ses clartés merveilleuses durant la courte station que nous venons de faire devant le *Portrait de femme*, les *Pèlerins d'Emmaüs* et la *Famille du Menuisier*. Ces tableaux nous ont mis pour ainsi dire en tête à tête avec le génie de Rembrandt. Dans chacun d'eux, la présence du maître s'est fait sentir d'une manière indéniable.

Une courte fugue en dehors de notre itinéraire nous permettrait de voir, dans la travée hollandaise de la *Grande Galerie* du Louvre, les deux maîtres-peintres qui firent, en même temps que Rembrandt, le portrait de

1. Voir surtout, au Leprozenhuis d'Amsterdam, une *Réunion de régents*.

2. Voir les grandes peintures qu'il exécuta pour les hôtels de ville d'Amsterdam et de Leyde.

3. Voir la *Bénédiction d'Isaac* au musée d'Amsterdam.

4. Voir le *Salomon* et le *Marcus Curius Dentatus* au palais royal d'Amsterdam.

5. Carel Fabritius, né à Harlem en 1624, mort en 1654. — Voir sa *Décollation de saint Jean* au musée d'Amsterdam.

6. Né en 1620, mort en 1673. Voir au Louvre *Isaac bénissant Jacob* (168, c. V.; 2370, c. S.) et *Portrait de jeune fille* (169, c. V.; 2371, c. S.).

7. N. Maes ou Maas, né à Dordrecht en 1632, mort à Amsterdam en 1693. — Voir au Louvre le *Benedicite* (2453 c. S.); voir surtout ses tableaux d'intérieur dans les galeries d'Amsterdam et de Londres.

8. Voir au Louvre *Anne consacrant son fils au Seigneur* (158, c. V.; 2364, c. S.), la *Femme adultère* au musée d'Amsterdam et l'*Adoration des Mages* au musée de la Haye.

la Hollande, Frans Hals et Van der Helst. Les contemporains leur avaient donné le pas sur Rembrandt. La postérité, remettant chacun à sa place, les a mis au-dessous de ce grand homme.

Frans Hals était né à Malines en 1584, mais sa famille était originaire de Harlem, où il passa toute sa vie, qui fut longue et désordonnée[1]. Il fut un des plus grands buveurs de la Hollande et l'un des virtuoses les plus extraordinaires de la peinture hollandaise. Jamais peintre de portraits ne mania le pinceau avec une pareille sûreté de main, n'eut un dessin plus ferme, une touche plus large et plus puissante, ne fut plus emporté ni plus débordant, plus inégal et plus différent de lui-même aux différentes phases de sa vie. Ses nombreux portraits, partout répandus, permettent un peu partout de le juger. Il est au Louvre avec la *Bohémienne* et les portraits des *Beresteyn* qui sont de son bon temps, et avec le *Portrait de Descartes* qui tire son principal intérêt de l'importance du personnage représenté. C'est en Hollande que trois des plus grands penseurs du dix-septième siècle ont conçu leur système : Descartes pour la France, Locke pour l'Angleterre, Spinosa pour la colonie juive du Portugal. Hals nous rappelle donc Descartes avec beaucoup d'opportunité dans notre Musée national. Malheureusement ce portrait est dans la couleur sombre du maître. Pour bien connaître Hals, c'est à Harlem qu'il faut aller. Qui n'a pas vu les grands tableaux du musée de cette ville, le *Repas des officiers des archers de Saint-Georges* et les *Réunions des officiers de Saint-Adrien*, ces vastes ripailles qui retenaient à table durant trois jours les associés des corporations et des gildes, ne connaît pas un des aspects les plus curieux de la Hollande et ne sait pas de Frans Hals ce qu'il en faut savoir. Jamais l'esprit d'association n'a été pris sur le vif avec plus de verve et de vivacité.

Quant à Van der Helst[2], c'est à Amsterdam qu'il faut aller le chercher. C'est là qu'on trouve le plus célèbre de ses tableaux, le *Banquet de la garde civique*, qui est en même temps la plus importante des réunions de portraits que la peinture d'histoire ait données à la Hollande. Vingt-cinq soldats citoyens ap-

1. Hals mourut en 1666, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

2. Bartholomeus Van der Helst naquit à Harlem en 1611 ou 1612 et mourut à Amsterdam en 1670. On ne sait rien de sa vie. On pense qu'il fut élève de Thomas de Keyser, sans avoir aucune certitude à cet égard.

partenant à la garde civique, tous de grandeur naturelle, sont rassemblés dans le banquet qui fut donné le 18 juin 1648 à l'occasion de la paix de Munster[1]. Les principaux personnages sont : le porte-enseigne Jacob Banningh, qui est l'âme de la compagnie et qui forme l'axe du tableau, le capitaine Jan Corneille Witzen, le lieutenant Jan Waveren, et les deux sergents Dirck Thoveling et Thomas Hartog. Autour d'eux se groupent, avec une heureuse pondération, toutes les autres figures. La lumière — une lumière un peu froide — abondamment et presque uniformément répandue, ne dissimule rien des moindres détails de cette scène, où chacun des acteurs trouve la satisfaction de se voir *portraiturer* au vif avec la plus exacte ressemblance. — A défaut d'un aussi vaste ensemble, notre Musée possède de Van der Helst un tableau, le *Jugement du prix de l'arc*, qui, pour être petit, n'en est pas moins bon[2]. Les quatre maîtres jurés de la confrérie de l'arbalète à main (*hand boogs doelen*) sont assis autour d'une table recouverte d'un tapis, et discutent entre eux sur la valeur des pièces d'orfèvrerie destinées aux vainqueurs. L'un d'eux tient un gobelet de vermeil richement ciselé, l'autre un sceptre d'ébène terminé par un oiseau en vermeil, le troisième un collier d'or finement ouvragé, le quatrième donne son appréciation sur chacun de ces objets. Au fond, une femme apporte une corne garnie d'argent. A droite, sur un plan secondaire, trois jeunes arbalétriers se tiennent debout, armés de leurs arcs[3]. La belle tournure des quatre directeurs, l'élégance de leurs poses, leur bonhomie naturelle rehaussée d'une certaine fierté, chacun d'eux reconnaissable dans ses habitudes et dans sa profession, voilà ce qui fait de cette réunion de petits portraits une œuvre charmante et magistrale à la fois. Van der Helst, avec une couleur qui manque un peu d'accent dans sa limpidité, a pour qualités maîtresses la précision, la clarté, la sagesse, un dessin d'une irréprochable correction, la parfaite ressemblance, la fidèle observation des caractères et des physionomies. N'y avait-il pas là de quoi satisfaire une

1. Le lieu de ce banquet est la grande salle du tir (*Joele*) de Saint-Georges, sur le Singel, à Amsterdam.

2. 197, c. V.; 2394, c. S. — Le Louvre possède en outre de Van der Helst un *Portrait d'homme* et un *Portrait de femme* (198 et 199, c. V.; 2395 et 2396, c. S.).

3. A l'angle gauche du tableau se voit un chien épagneul. Ce tableau est signé, *Bartholomeus Van der Helst fecit*, et daté 1653. Le même tableau daté de 1617, avec des figures de grandeur naturelle et quelques variantes, se trouve au musée d'Amsterdam. Les noms des maîtres jurés sont écrits à la craie sur une ardoise.

nation bourgeoise jusque dans sa noblesse? Mais à toutes ces qualités il manquait quelque chose, le petit grain de folie qui forme le génie. De ce que tout grand peintre est bon peintre de portraits, il ne s'ensuit pas que tout bon peintre de portraits soit un grand peintre. Frans Hals et Bartholomeus Van der Helst sont d'excellents portraitistes et ne sont pas de grands peintres. Rembrandt seul en Hollande a été, dans le domaine de la peinture d'histoire, un grand peintre, et il est par surcroît un incomparable peintre de portraits. C'est avec ce double caractère qu'il nous est apparu dans le *Salon carré* du Louvre.

ADRIEN VAN OSTADE.

Nulle école moins pédante que l'école hollandaise. Pour elle, la grande peinture ne fut pas la grande affaire. L'État, tiraillé entre les républicains et les orangistes, restait indifférent devant elle, et l'Église réformée, non moins agitée par les querelles religieuses, lui était hostile. Les peintres n'avaient de refuge qu'auprès d'une bourgeoisie opulente, qui ne lui demandait guère que de l'amuser. Outre des portraits dans lesquels elle put se regarder comme dans un miroir, il fallait à cette riche clientèle des tableaux d'intérieur, faits encore à son image et à sa taille, destinés à prendre place dans ses maisons, pour les décorer, les égayer, les embellir et en charmer la monotonie. Il était donc dans la destinée des peintres hollandais d'être des *petits maîtres*, et, comme tels, ils touchèrent à la perfection. Le génie de la *peinture de genre* avait grandi en eux en même temps qu'avait grandi la Hollande et atteint son complet développement au moment où les Provinces-Unies touchaient à l'apogée de leur puissance. Pierre Aarsten en était possédé dès le seizième siècle, quand il délaissait les sujets de sainteté pour s'abandonner aux familiarités de la vie de chaque jour; Wredeman de Vries et Steenwick également, quand ils peignaient leurs intérieurs de palais et d'églises; de même Blocklang, Mirevelt, Hendrick van Averkamp, etc. Ce génie particulier se développe dans les *Conversations* d'Esaïas van de Velde, dans les Fêtes et dans les Cavalcades d'Adrien van der Venne, dans les Con-

certs et dans les Cercles galants d'Anthoni Palamède, etc. Il pénètre dans la vie militaire avec les Jean Leducq, les Philippe Wouwerman, etc. C'est lui qui introduit Ostade, Paul Potter, Albert Cuyp, Terburg, Metsu, Pieter de Hooch, Steen, Brauwer, dans l'habitation du riche et dans les chaumières du pauvre, dans les étables et dans les basses-cours, dans les auberges, dans les tavernes et jusque dans les mauvais lieux, pour y saisir sur le vif la vie des villes et la vie des champs, les citadins et les paysans, les opulents et les gueux, les ivrognes et les libertins, sans reculer souvent devant les trivialités, quelquefois même devant les malpropretés. Passer, comme nous le faisons dans notre *Voyage autour du Salon carré*, de Rembrandt à Van Ostade, à Terburg, à Metsu, à Gérard Dou, à Pieter de Hooch, c'est descendre assurément, car, à les bien regarder, ces *petits maîtres* n'ont pas grand'chose dans l'imagination; mais ils disent si bien le peu qu'ils ont à dire et nous révèlent un pays où l'on savait si excellemment peindre; ils montrent tant de talent et de science, de belle humeur et de verve comique, d'agrément et parfois d'élégance, que loin de faire tache au milieu des chefs-d'œuvre dont est bordée notre route autour du *Salon carré*, ils laisseraient presque par leur absence un vide parmi eux.

La peinture hollandaise ayant fait large place aux scènes de la vie populaire, sans en excepter les orgies, les paresses et les grossièretés de tout genre, nous ne pouvions manquer, en passant en Hollande, d'apercevoir un spécimen de cet art picaresque, auquel l'esprit populaire des Provinces-Unies a donné une sorte de consécration. Au commencement du dix-septième siècle, un peintre de Harlem, Pieter van Laer, fortifié mais non transformé par les humanités qu'il était allé faire à Rome, avait mérité, dès son séjour en Italie, le surnom de Bamboche (*Bamboccio*), pour avoir abandonné les sujets nobles en faveur des sujets grivois. Il était entré très avant dans la vie champêtre et s'était même aventuré jusque dans les cabarets, mais la vision des horizons romains l'avait préservé des chutes profondes. Même au milieu des campagnes d'Amsterdam et de Harlem, il se souvenait toujours de Poussin et de Claude le Lorrain. Dans le genre des drôleries de la vie familière, deux élèves de Frans Hals, Brauwer et Adrien van Ostade, allaient singulièrement le dépasser. — Brauwer, ivrogne lui-même et débauché, fut le peintre de la débauche et de l'ivrognerie. Mort jeune, ses tableaux sont rares. Nos

anciennes collections n'en possédaient qu'un : grâce aux libéralités de M. La Case, notre Galerie en compte cinq maintenant. — Adrien van Ostade, condisciple et ami de Brauwer, avait été plus économe de ses forces et plus ménager de sa vie. Cette vie, faite de labeur et de probité[1], il nous la raconte merveilleusement au Louvre dans le tableau où il s'est représenté lui-même, honnêtement assis à côté de son honnête femme, dont il tient affectueusement la main, tandis qu'autour d'eux se rangent leurs nombreux enfants, en compagnie d'Isaak, son frère puîné, et de la femme d'Isaak[2]. Quelle quiétude et quelle tranquillité d'âme dans cette vie intérieure, rigide et simple! Quel air de candeur chez ce chef de famille, et comme tout est en ordre dans cette grande pièce austère, dont un grand lit à colonnes forme tout l'ameublement. Filles et garçons, avec leurs vêtements noirs et leurs grands cols blancs, tous se ressemblent, tous sont également laids, tous ont la tête également découverte devant le père qui seul garde son chapeau sur sa tête et trône en maître au milieu de cette lignée dans laquelle il se reconnaît avec satisfaction. L'âme de la Hollande n'est-elle pas vibrante encore dans ce tableau si sobrement et si chaudement éclairé? Et qui dirait, à voir une pareille peinture, qu'Adrien van Ostade a été le peintre des joyeusetés et des grivoiseries de son temps? Il est vrai que, s'il aime à représenter les scènes bachiques, il ne descend pas jusqu'aux descriptions crapuleuses et que, si la laideur ne lui répugne pas, la dépravation n'est pas faite pour lui plaire. Son esprit d'observation, toujours en éveil sur les choses du dehors, reçoit de la nature des impressions vives. Ce ne sont pas assurément les côtés nobles de la vie qui l'attirent, mais il donne à la trivialité des formes si libres et si justes, il la pare de couleurs si limpides et si fraîches, qu'on lui sait gré de s'être engagé avec tant de franchise dans la voie qu'il a si joyeusement parcourue.

Le Maître d'école[3]. — Un *magister* de village a installé son école dans une

1. Smith, dans son inventaire des œuvres d'Adrien van Ostade, ne compte pas moins de quatre cents tableaux. Les dessins de ce peintre sont encore en beaucoup plus grand nombre. Né à Lubeck en 1610, Adrien van Ostade vint fort jeune à Harlem, où il entra chez Frans Hals. Il alla ensuite se fixer à Amsterdam, où il mourut en 1685.

2. *La Famille d'Adrien van Ostade* (369, c. V.; 2495, c. S.).

3. (370, c. V.; 2470, c. S.) — Notre Galerie nationale possède treize tableaux d'Adrien van Ostade. Sept d'entre eux seulement sont inscrits dans nos anciens catalogues (de 269 à 275, c. V.); en

sorte de grange et adossé à un escalier la table en bois qui lui tient lieu de chaire. Assis à cette table, il menace de sa férule un enfant qui pleure devant lui, en tournant piteusement son chapeau entre ses doigts. Deux autres enfants, un garçon et une fille, grimpés sur un banc sous le nez du maître, se moquent de leur malheureux petit camarade. Cet âge est sans pitié ! Le reste des écoliers, disséminé dans la classe, continue d'apprendre ou de gaminer, sans se préoccuper non plus des foudres pédagogiques qui pourraient atteindre chacun d'eux. Au fond à gauche, près d'une fenêtre, une longue table à laquelle travaillent les enfants qui composent la classe. Sur un plan intermédiaire à droite, deux garçons et une fille, celle-ci tenant sagement ses cahiers. En haut de l'escalier, un gamin portant un panier sur sa tête. Non seulement, on enseigne l'*a b c* dans cette école, mais on y prend aussi les enfants ensevrage. Regardez, sous l'œil même du maître, cette toute petite fille qui se traîne à terre sans pouvoir marcher encore, et plus loin ces deux autres bambines également accroupies. Ne sont-elles pas presque du premier âge ? Sur le premier plan, cependant, la pédagogie rudimentaire reprend ses droits. Un garçon vu de dos et coiffé d'un grand feutre blanc, est absorbé dans sa lecture. On le voit assis sur une chaise basse, sa tête plongée dans ses mains et ses coudes appuyés sur le banc qui lui sert de table. C'est le piocheur de la bande piaillarde et indisciplinée qui remplit de son bourdonnement de ruche la pauvre école villageoise. En tout une douzaine de petits drôles fort laids, mais bien vivants, paresseux pour la plupart, grouillant sous le regard grognon du maître et contribuant tous à l'animation de cette peinture, qui est un des meilleurs échantillons de la manière lisse et moelleuse du peintre[1]. Le pinceau n'y a pas laissé trace de sa touche, et la couleur y semble fondue comme dans un émail. Dans ces sortes de tableaux, Adrien van Ostade a cru devoir mesurer la finesse de l'exécution à la petitesse des figures ; mais en polissant ainsi son œuvre il en a un peu refroidi l'accent, et il a en quelque sorte renié le maître auprès duquel il s'était formé. Dans nombre d'autres de ses petits tableaux, au contraire, il s'est souvenu des leçons de Frans Hals, et s'en est trouvé bien, car sa main, sans rien perdre de sa délicatesse, a gardé toute sa fer-

y ajoutant ceux de la collection La Case, le catalogue sommaire en compte treize de 2495 à 2507. c. S.).

1. C'est dans le *Marché aux poissons*, du Musée du Louvre, qu'Adrien van Ostade semble avoir donné le dernier mot de cette manière lisse (371, c. V.; 2497, c. S.).

meté. Témoin le tableau de famille que nous rappelions tout à l'heure. Van Ostade ne paraît-il pas s'y réchauffer en se rapprochant de son maître? Quelle franchise de tons et quelle légèreté de main dans tous ces petits portraits! Le *Maître d'école* n'en révèle pas moins un vrai peintre. Ce tableau montre jusqu'à quel point Adrien van Ostade poussait cette cordialité pour le réel, qui est une des marques de l'art hollandais. Sous un miroir d'une parfaite limpidité, l'expression est avec naïveté ce qu'elle doit être pour chacun de ces petits êtres, qui, pour la plupart, n'ouvrent leur esprit qu'avec résistance aux leçons du rustique pédagogue. D'un pareil sujet, Téniers aurait fait une caricature, Adrien van Ostade en a fait un tableau, où l'observation la plus fine se cache sous les dehors de la plus complète bonhomie. Parmi les *petits maîtres* hollandais, Adrien van Ostade est le plus populaire. D'autres, que nous allons voir à côté de lui dans le *Salon carré,* sont cependant de plus grands peintres. Ils vont nous introduire dans la société ou plutôt dans le monde galant de leur pays et de leur temps, nous présenter le personnel équivoque des intérieurs peu recommandables, et nous initier aux coquetteries plus ou moins avouables des ménages suspects. Tels sont Terburg et Metsu, à côté desquels nous placerons Pieter de Hooch.

GÉRARD TERBURG.

Le Militaire et la jeune Femme[1]. — Un lansquenet de haute stature et de forte taille, dont les jambes disparaissent dans de longues bottes à entonnoir et dont le ventre rebondi déborde de la cuirasse sanglée trop haut[2], a sans façon jeté son feutre sur le parquet et s'est carrément assis vis-à-vis d'une jeune femme, vers laquelle il avance sa large main ouverte et remplie de pièces d'or[3].

1. 526. c. V.; 2587 c. S. — Ce tableau entra sous Louis XVI dans les collections royales. Le Louvre possède quatre autres tableaux de Terburg : la *Leçon de musique* (527. c. V.; 2588. c. S.), le *Concert* (528. c. V.; 2589. c. S.), l'*Assemblée d'ecclésiastiques* (529. c. V.; 2590. c. S.); la *Leçon de lecture* (2591. c. S.).

2. Cette cuirasse est passée sur un pourpoint de buffle.

3. Tandis que la main droite se porte ainsi en avant, le poing gauche est massivement appuyé sur la cuisse.

En échange de quoi tout cet or? Ses yeux allumés, son nez sensuel, sa bouche pleine de convoitise et sa face enluminée le disent suffisamment. Sa tête est nue et de trois quarts à gauche, avec de longs cheveux graisseux et plats, négligés et tombants. Des moustaches et une mouche complètent la physionomie. La jeune femme est, en contre-partie, de trois quarts à droite. Elle tient de la main gauche une aiguière et de la main droite un verre qu'elle va remplir à l'intention de son partenaire. Mais, avant de conclure, elle réfléchit, abaisse les yeux vers ce qu'on lui offre, fait la moue, et semble dire que c'est peu. Cette Hollandaise fait gravement ce qu'elle fait. Elle est d'ailleurs richement parée, et il fait bon vivre sous son toit. Des perles égayent ses cheveux coiffés à la mode du dix-septième siècle. Son corsage de velours bleu doublé d'hermine met en valeur sa gorge nue, et sa jupe de satin blanc — de ce satin blanc tant affectionné par Terburg — s'arrange avec une souplesse complaisante sur tout le bas de la figure[1]... Comme ces deux personnages vont bien ensemble! Comme ils sont faits l'un pour l'autre! Quel accord dans leurs gestes et quelle concordance dans leurs attitudes! Quelle clarté d'expression dans leurs têtes, et comme leurs mains sont parlantes aussi!... Même clarté dans le décor qui les entoure. Au premier plan à gauche, une table recouverte d'un tapis de velours rouge et portant deux plateaux d'argent chargés de fruits. Au second plan du même côté, une haute cheminée, dont le manteau, soutenu par des colonnes, est richement sculpté et porte un écusson avec le monogramme du peintre T. B. Au fond, un lit à peine dissimulé sous de sombres rideaux... Tel est ce petit tableau, il faudrait dire ce petit chef-d'œuvre; car jamais scène scabreuse n'a été rendue avec plus de vérité naturelle et mieux enveloppée de ce voile magique à travers lequel on peut tout regarder. Rien de minutieux dans cette peinture, dont aucun détail cependant n'est omis. Le dessin est d'une justesse qui n'a rien de pédant, d'une rigueur qui n'a rien d'anguleux. La couleur, mince et dense, limpide et profonde, harmonieuse sans éclat, douce sans fadeur, lisse et soignée partout sans rien de léché nulle part, met chaque forme en évidence sous la franchise du ton. Comme procédé, l'art de peindre n'a rien à montrer de meilleur.

Pour produire de pareils chefs-d'œuvre, il faut deux choses, le don et l'étude.

1. Terburg excellait à peindre le satin blanc et trouvait moyen d'en mettre dans presque tous ses tableaux.

TERBURG

(1617-1681)

LE MILITAIRE ET LA JEUNE FEMME



On n'est pas un tel maître sans avoir été l'élève de quelqu'un, mieux que cela, sans se rattacher par les liens les plus intimes à une tradition, sans même avoir reçu peut-être tous les genres d'enseignement... Né à Zwolle en 1617, et non en 1608 comme on le croyait encore récemment, Gérard Ter Borch — écrivons Terburg selon l'usage — était élève de son père, qui, après avoir habité Rome, en avait rapporté peut-être une piètre esthétique, mais d'abondantes ressources d'exécution. Tout ce que la peinture avait accumulé de matériaux précieux tirés du fonds national et empruntés aussi à l'étranger, Gérard Terburg le trouva pour ainsi dire dans son berceau, et il en fit dès l'enfance la substance de sa vie. L'artiste ainsi nourri pouvait, tout en gardant ses qualités natives, prendre ici ou là de quoi se développer et grandir. Jeune encore, il voyagea en Italie et en Allemagne. Il était à Munster lors du congrès de 1646, dont il perpétua le souvenir par le tableau célèbre que l'on voit au musée d'Amsterdam. Tous les plénipotentiaires s'y reconnaissaient comme dans un miroir. L'ambassadeur d'Espagne, transporté d'admiration, emmena Terburg à Madrid, où il fût comblé de faveurs. D'Espagne, Terburg passa en Angleterre, puis en France, et revint en Hollande s'établir à Deventer. Il s'y maria, devint bourgmestre, et y mourut entouré d'honneurs en 1681.

Aucun Hollandais n'a donc été, plus que Terburg, se renseigner à l'étranger. Il a reconnu, dans les peintres de la décadence italienne, des artistes d'une habileté prodigieuse encore, mais qui n'avaient plus rien à dire. A les voir à l'œuvre, il n'a pas perdu son temps, et il l'a mieux employé encore en étudiant les maîtres des belles époques déjà lointaines. Les peintres espagnols et flamands les plus célèbres étaient ses contemporains; il a vécu au milieu d'eux. Vélasquez et Murillo, Rubens et Van Dyck, lui ont prodigué leurs exemples et il a dû en profiter. En est-il moins resté lui-même? Nullement. Il est revenu en Hollande, beaucoup plus savant qu'il n'en était parti, dessinant et peignant beaucoup mieux après qu'auparavant, mais plus Hollandais que jamais; et, pour avoir vécu dans l'intimité de la grande peinture, il n'en a pas moins incarné en lui le génie même de la *peinture de genre*. Ses compositions sont simples et l'imagination n'y joue pas un grand rôle. L'art de dessiner et de peindre en fait à lui seul tous les frais. Rarement Terburg introduit dans ses tableaux plus de deux ou trois personnages. Souvent même un seul lui suffit. Ce n'est qu'accidentellement, comme dans le *Congrès de Munster*, dans le *Conseil communal* à l'hôtel de ville de Deventer, et

dans l'*Assemblée d'ecclésiastiques* au Musée du Louvre[1], qu'il réunit un grand nombre de personnages. En habile portraitiste qu'il était, il excellait dans ces réunions de portraits. D'autres que lui, cependant, en ont fait de semblables et même de meilleurs. Lui seul a fait de la *peinture de genre* un art aussi exemplaire, lui seul a porté les opérations de la main jusqu'à ce point où tout en elle, à force de perfection, devient mystère[2]. Parmi les *petits maîtres* hollandais, il n'y en a pas de plus grand que Terburg.

GABRIEL METSU.

La Visite[3]. — Très près de Terburg se tient Metsu. On les rencontre presque côte à côte dans le *Salon carré*, et l'on est frappé par l'analogie qui existe entre leurs tableaux. Nos catalogues intitulent celui de Metsu : « *Un militaire recevant une jeune dame.* » Il faudrait dire plutôt : « *Une jeune dame recevant un militaire.* » Si le militaire était chez lui, il n'aurait pas son chapeau à la main pour saluer la dame. Ce n'est donc pas ici la jeune dame qui est reçue, c'est elle qui reçoit. Mettons tout simplement : « *la Visite.* » Un jeune officier fait visite à une jeune dame. Debout devant elle, dans une attitude respectueuse, il tient son chapeau de la main droite et appuie sa main gauche sur une table recouverte d'un tapis. La dame, assise en face de lui, s'apprête à boire dans un verre qu'elle tient de la main droite. A ses pieds est un petit épagneul et derrière elle un jeune page, qui apporte un citron sur un plat d'argent. Du côté opposé, contre une chaise placée devant une table, le jeune homme a posé sa canne, et sur la chaise il a jeté ses gants; l'un d'eux est tombé à terre. Au fond, de grands rideaux entr'ouverts. A gauche, une haute cheminée, dont le manteau décoré d'une frise est soutenu par des colonnes de marbre. Dans ces sortes de peintures, il faut noter jusqu'aux moindres accessoires, chacun d'eux ayant sa raison d'être et son importance

1. 529, c. V.; 2590, c. S.
2. Smith a catalogué quatre-vingt-dix tableaux de Terburg. Il n'en est pas de plus beau que celui du *Salon carré*. Le portrait du maître par lui-même est au musée de la Haye.
3. 293, c. V.; 2459, c. S.

pittoresque... Comme dans le tableau de Terburg, il est question d'amour dans le tableau de Metsu. Seulement, dans ce dernier, cela se dit avec des formes et des raffinements qui nous transportent dans un autre monde. Terburg a écrit les choses crûment et en toutes lettres. Metsu les donne à entendre, et il faut savoir lire entre les lignes pour les comprendre. L'épais soudard fait place ici au galant cavalier, de tournure élégante et de visage un peu maigre, soigné dans sa mise, cérémonieux dans ses manières, presque gourmé dans son maintien. L'un allait droit au but, l'autre entoure son désir de l'hypocrisie convenable. Et la dame est à l'avenant. Comme lui, elle est de race. Son visage est délicat et ses mains sont mignonnes. Cette fine personne, si frileusement enveloppée dans sa mante à capuchon, croise son regard avec celui du jeune officier, comme on croisait le fer alors entre gens de qualité, et des deux parts, on le sent, c'est au cœur que le coup va porter. Cela est clairement et précieusement rendu. On ne saurait trop louer l'exécution de ce tableau, trop admirer la finesse du dessin, être plus complètement ravi par l'harmonie des tons.

Gabriel Metsu, né à Leyde en 1630, était de treize ans plus jeune que Terburg. Son père, Jacques Metsu, était peintre aussi et fut sans doute son premier maître. Mais avec ces seules leçons, il ne serait sans doute pas devenu ce qu'il fut. Il vint, fort jeune encore, à Amsterdam, s'y établit, y obtint le droit de bourgeoisie en 1659, et y mourut en 1667 à l'âge de trente-sept ans. Sa courte vie n'a pas d'histoire. Elle fut sédentaire, obscure et surtout laborieuse. On n'y relève ni pérégrinations, ni aventures d'aucune sorte. Il eut un ami auquel il resta fidèle jusqu'à la mort, Jean Steen, et un modèle qu'il s'efforça d'imiter toujours, Terburg. S'il se laissa quelquefois entraîner par son ami au milieu des scènes populaires, il se reprit bien vite pour revenir dans le monde élégant et galant où il se sentait dans son véritable milieu. Regardez-le, au Musée du Louvre, dans le *Marché aux herbes d'Amsterdam*[1]. Malgré la merveilleuse exécution de ce tableau, Metsu s'y montre comme dépaysé. Voyez-le dans la *Visite*, il y est comme chez lui, sans la moindre contrainte. C'est dans ce milieu mondain qu'il a su conquérir presque la première place, et devenir un peintre de grande marque à côté d'un maître qui semblait défier toute comparaison. On a

1. (292. c. V.; 2458. c. S.)

fait aussi de Metsu, mais sans preuves, un élève de Gérard Dou. En tous cas, il ne l'a jamais suivi dans ses fadeurs. La science de Metsu est convaincue, robuste, donne toujours la première place à la sincérité, même à la naïveté. Le véritable maître de Metsu, c'est Terburg. Ou plutôt, ils relèvent l'un et l'autre du même esprit, de la même tradition, de la même école. La peinture de Metsu est moins profonde et moins forte assurément que celle de Terburg, mais elle a quelque chose de plus communicatif et de plus aimable. Elle appartient à un art moins viril, à une époque où quelque chose d'efféminé se fait déjà sentir. Chacun de ces maîtres a l'esprit de son temps; c'est là ce qui les distingue. Ils ont tous deux un fonds commun d'éducation qui les rapproche au point d'amener parfois quelques méprises.

GÉRARD DOU.

La Femme hydropique[1]. — Les *petits maîtres* dont nous venons d'admirer les tableaux ont une finesse d'exécution qui n'exclue pas la hardiesse de la touche; mais chez nombre de leurs contemporains et de leurs successeurs les délicatesses du pinceau se tournent en fadeur. Tel est en première ligne Gérard Dou, de quatre ans l'aîné de Terburg et de dix-sept ans plus âgé que Metsu. Gérard Dou, né le 7 avril 1613 à Leyde où il mourut en 1675, était fils d'un vitrier de cette ville, nommé Douwa Jansz. Il entra dès l'âge de neuf ans chez le graveur Bartholomeus Dolendo et y resta dix-huit mois, passa ensuite deux ans dans l'atelier du peintre-verrier Pieter Kouwenhoven, et, le 14 février 1628, devint l'élève de Rembrandt, près duquel il demeura jusqu'en 1631. Entre le maître et l'élève s'établirent des rela-

1. 121, c. V.; 2348, c. S. — L'Électeur palatin qui avait acheté ce tableau trente mille florins en fit don au prince Eugène. Il passa ensuite dans la galerie royale de Turin, et fut donné par Charles-Emmanuel IV à l'adjudant général de l'armée d'Italie, Clausel, qui en fit hommage à la France. Il est signé et daté : 1663 G. Dou. ovt. 65 jaer. — L'*aiguière d'argent* (122, c. V.; 2349, c. S.), signée aussi G. Dou, est peinte sur le volet de la boîte d'ébène qui renfermait la *Femme hydropique*. — Le Louvre possède douze tableaux de Gérard Dou.

tions qui se prolongèrent au delà de l'école[1]. Sans atteindre jamais jusqu'aux maîtresses qualités qui font de Rembrandt un peintre souverain, Dou lui emprunta les grands partis de lumière et de clair-obscur qui donnent à ses propres tableaux ce qu'ils ont de plus remarquable. Mais, une fois livré à lui-même, Gérard Dou édulcora les qualités du maître au point de les rendre presque méconnaissables. L'engouement qu'il provoqua dure-t-il encore? Oui, dans une certaine mesure, puisque la *Femme hydropique* occupe une des places d'honneur dans le *Salon carré* du Louvre. C'était d'ailleurs le meilleur témoignage qu'on pût invoquer en faveur de ce peintre.

La pauvre malade est presque mourante. On l'a assise sur son fauteuil près d'une grande fenêtre à travers laquelle la lumière bleue du ciel lui apporte encore un rayon d'espérance. Sa fille, tout en larmes, est à genoux devant elle ; sa servante lui prodigue des soins; et son médecin, debout à son côté, ne diagnostique rien de bon. Une sentimentalité de commande enlève à ce drame intime ce qu'il devrait avoir de poignant. Les acteurs sont perdus et comme refroidis au milieu de cet intérieur somptueux, où la curiosité laisse si peu de place à l'émotion. Dans cette grande salle cintrée, si bien balayée, si bien cirée, si bien rangée, dont rien ne trouble l'ordre et la propreté, voyez : à droite, la grande tapisserie arrangée en forme de rideau, le fauteuil, la table, la crédence et le riche flacon qui rafraîchit dans un bassin de marbre; au milieu, le lustre en cuivre de Hollande et la galerie de bois ajourée; au fond, le lit à baldaquin avec ses courtines relevées; à gauche, la cheminée au manteau massif, la fenêtre ogivale avec

1. En témoignage de cette intimité, on peut noter les deux petits portraits du musée de Cassel, qui ne sont autres que les portraits du père et de la mère de Rembrandt, peints par Gérard Dou sous l'œil même du maître. Ces portraits peuvent être comparés aux portraits des mêmes personnages exécutés par Rembrandt lui-même au Ryks-Museum d'Amsterdam et à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. L'*Arracheur de dents*, au Musée du Louvre, rappelle également le père de Rembrandt. On reconnaît encore la mère de Rembrandt dans six au moins des tableaux de Gérard Dou : *la Lecture*, au Musée du Louvre (131, c. V.; 2356 c. S.) ; les deux tableaux du musée de Dresde (nos 1719 et 1720) ; le tableau du musée de Berlin (n° 847) ; *la Femme au Rouet*, du musée de Schwerin (n° 326) ; le tableau du musée de Cassel (n° 234). Comme preuve de l'intimité de Rembrandt et de Gérard Dou, on peut citer aussi : le tableau de la collection de sir Francis Cook, à Richmond, dans lequel Gérard Dou a représenté son maître en train de terminer une composition biblique placée sur un chevalet ; et le portrait de Gérard Dou par Rembrandt, dans la collection de Windsor, daté 1631. (V. *la Jeunesse de Rembrandt*, par M. Émile Michel. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome III, p. 154.)

ses vitrages sertis de plomb, l'œil-de-bœuf d'où déborde un rameau de vigne vierge, et le grand livre posé tout ouvert sur son pupitre finement travaillé. Dans cette chambre, où tout est ordonné comme dans un musée, regardez le médecin, semblable à un astrologue, avec sa robe à ramages. Personnages et mobilier, on serait tenté de tout comprendre dans le même inventaire. C'est que, parmi toutes ces élégances si correctement disposées, il n'y a vraiment d'intérêt que pour les yeux. Ce n'est pas que nous entendions refuser à Gérard Dou la juste part d'éloges qu'il mérite. Tout ce qu'il est possible d'imaginer de fini, de précieux, de rare et de délicat, il l'a mis à profusion dans cette peinture, dont il a lié ensemble toutes les parties par une unité d'effet d'un rare mérite. Ce qui n'empêche pas la *Femme hydropique* de n'être qu'une œuvre de second ordre. En mettant cette peinture dans le *Salon carré*, ne fausse-t-on pas le goût public, dont on devrait faire l'éducation? Ne nous prive-t-on pas en outre d'un des nombreux chefs-d'œuvre qui seraient si bien à leur place en aussi haut lieu?

PIETER DE HOOCH.

INTÉRIEUR HOLLANDAIS[1]. — Combien Pieter de Hooch serait mieux à sa place que Gérard Dou dans le *Salon carré* du Louvre! Il y compléterait Terburg et Metsu, car ils ont été à eux trois pour les Provinces-Unies les peintres par excellence du grand monde et des intérieurs élégants. Ce qui rapproche surtout ces trois maîtres, c'est la tradition de Rembrandt qui leur est commune. Chacun d'eux, il est vrai, use de cette tradition selon son tempérament; mais elle est manifeste pour tous les trois, et chez aucun elle n'est plus vivante que chez Pieter de Hooch. Il ne s'est pas consacré à la *société* aussi exclusivement que les deux autres; il a donné fréquemment aussi ses soins à des existences plus humbles et à des logis plus modestes. C'est chez lui surtout que, dans un incompréhensible mélange de nature et d'art, la vérité du décor résume la tranquille vie hollandaise.

1. (224, c. V.: 2415, c. S.)

Voyez, dans l'*Intérieur hollandais*, cette dame élégamment parée, jouant aux cartes avec un gentilhomme assis en face d'elle devant une grande cheminée, et montrant son jeu à un autre cavalier qui se tient derrière elle le verre en main, car toujours on boit dans ces confortables maisons. Remarquez, au fond, dans l'ombre discrète d'une embrasure de fenêtre, ce jeune couple en train de se dire de douces choses, et, par la porte à droite, ce jeune valet qui entre en apportant encore une bouteille. Quelle chaude et pénétrante intimité dans cette chambre, où les figures et les choses s'entourent de mystère et de profondeur! Comme tout y est fuyant et enveloppé dans le demi-jour qui assombrit sans obscurcir, éloigne sans amoindrir, voile sans rien cacher! Comme une pareille toile ferait bon effet dans le *Salon carré* entre le *Galant militaire* de Terburg et la *Visite* de Metsu[1]!

Que ne rencontrons-nous aussi sur notre route Albert Cuyp, avec sa blonde atmosphère et ses élégantes chevauchées[2], Paul Potter avec un de ses plantureux pâturages[3]? Ils sont également au nombre des meilleurs peintres de leurs pays. Chacun d'eux, en s'emparant d'un coin de la vie hollandaise, l'a peint avec amour, y a mis toutes les ressources de son talent, toute la poésie de son âme, et a fait ainsi de son art quelque chose de profondément national. La peinture de paysage, surtout, a été une des branches principales de cet art hollandais. Elle compte un grand nombre d'hommes de talent et un homme de génie, Ruisdaël. C'est lui, peut-être, qu'après Rembrandt il faudrait nommer le premier parmi les peintres de la Hollande. Il est admirablement représenté dans notre Galerie. Faisons-lui donc une place honorable dans notre Tribune nationale.

1. Notre Galerie nationale possède un autre tableau de Pieter de Hooch qui est aussi de premier ordre, *Intérieur d'une maison hollandaise* (223, c. V.; 2414, c. S.). Pieter de Hooch naquit on ne sait où vers 1630. Il vint à Delft, où il se maria en 1654. Se fixa-t-il ensuite à Utrecht ou à Harlem? On n'est pas absolument d'accord sur ce point. Il mourut à Amsterdam peu après 1677. Ses meilleurs tableaux sont datés du milieu du siècle.

2. Voir le *Départ pour la promenade* (105, c. V.; 2342, c. S.) ; la *Promenade* (106, c. V.; 2343, c. S.). Ces deux tableaux sont de premier ordre dans l'œuvre d'Albert Cuyp. Voir aussi les n[os] 104, 107, 109, c. V. ; 2341, 2344 et 2345, c. S. — Albert Cuyp naquit à Dordrecht en 1620 et mourut en 1691.

3. Voir de Paul Potter les n[os] 399, 400, c. V.; 2526, 2527, c. S. — V. aussi les n[os] 2528 et 2529, c. S. — Paul Potter naquit à Enckhuyzen en 1625 et mourut à Amsterdam en 1654.

RUISDAEL (JACOB).

Dès 1514, un Milanais égaré dans les Pays-Bas était frappé par ce pays que devaient peindre, plus d'un siècle plus tard, les Van der Neer et les Adrien van de Velde : « Que peut-on voir de plus extraordinaire, écrivait-il, que toute la contrée des Bataves, comme solidifiée par le froid de l'hiver, et que ces essaims d'hommes, de femmes et d'enfants, s'élançant rapides avec leurs chaussures de fer sur les canaux glacés[1] ? » Ce pays qu'une race vaillante avait créé de toutes pièces, ce pays pittoresque dans sa simplicité, calme dans son étrangeté, bien ordonné jusque dans ses cataclysmes, avait eu ses apologistes dès les débuts de la peinture hollandaise. Détournés pendant un temps de leur vocation naturelle par le courant qui les avait entraînés vers l'Italie, les peintres de paysage y étaient revenus bientôt. Au dix-septième siècle, la peinture du pays hollandais faisait partie du patrimoine de la Hollande.

Pieter Molyn et Esaias van de Velde furent les premiers paysagistes qui ramenèrent leurs contemporains dans des voies exclusivement nationales. Leur influence sur l'art de leur temps fut considérable. Sans eux, Van Goyen n'aurait peut-être pas existé, et la création du paysage hollandais eût été sans doute ajournée[2]. Grâce à eux, Van Goyen ne tarda pas à passer maître dans toutes les parties de son art, et put briser les derniers obstacles qui empêchaient le paysage hollandais de conquérir ses titres définitifs de grande nationalité. Né à Leyde en 1596, Van Goyen appartenait comme Van de Velde à la forte génération qui allait affranchir la patrie du joug de l'étranger. Il rompit les derniers liens qui rattachaient encore l'école hollandaise à l'école flamande.

1. *Batavia illustrata*, 1609, p. 122. Cette lettre a été transcrite par M. Émile Michel dans sa belle étude sur l'art hollandais.

2. Pieter Molyn était né à Londres à la fin du seizième siècle. Il alla s'établir à Harlem, s'y maria en 1624, et y devint en 1633 le doyen de la gilde de Saint-Luc. Ses croquis, au musée Taylor, suffisent à prouver son mérite. — Quant à Esaias van de Velde, né d'une famille d'émigrés à Anvers, il vint aussi se fixer à Harlem, où il se maria en 1611. Ardent patriote, il fut le protégé de Maurice de Nassau et de son successeur, le prince Frédéric-Henri.

Loin d'ajouter à la nature sous prétexte de la compléter, comme avaient fait Paul Bril et Jean Breughel, il la prit telle qu'elle est et chercha à en exprimer le caractère spécifique. Personne n'a représenté mieux que lui les grands cours fluviaux de la Hollande[1]. Flessingue, Nimègue, Utrecht, Dordrecht, avec leurs vertes prairies qui se fondent dans de grandes nappes d'eau, ont été par lui excellemment peintes. Paul Potter, son admirateur, devint son locataire, et Jean Steen fut son gendre. Van der Helst et Van Dyck tinrent à faire son portrait. Il sut, le premier, rendre la poésie de ces campagnes humides et de ces horizons plats, toujours variés sous leur apparente monotonie. Salomon Ruisdael, son élève, fut d'abord son imitateur et devint ensuite un maître pour son propre compte. Van Goyen, recherchant plus l'effet que la couleur, restreignait à l'excès les ressources de sa palette et en arrivait à des peintures presque monochromes. Salomon Ruisdael, au contraire, cherchant la richesse des colorations, produisit des tableaux d'une extrême puissance de tons[2]. Le *Bac* du musée de Bruxelles et la *Halte* du musée d'Amsterdam sont parmi ses meilleurs ouvrages. Salomon eut un frère, Isaac[3], qui fut le père de Jacob Ruisdael.

Jacob Ruisdael naquit à Harlem en 1628 ou 1629[4]. Sa précocité fut extraordinaire[5]. Dès 1648 — il avait alors environ vingt ans — son nom est inscrit sur les registres de la gilde de Harlem, et sa période d'activité va de 1646 à 1669. On ne sait pour ainsi dire rien de sa vie. Son oncle Salomon et peut-être aussi son père Isaac lui apprirent le métier, la nature elle-même lui enseigna l'art. Dès ses premiers essais, sa vocation se révèle.

1. V. les cinq tableaux de Van Goyen que possède le Musée du Louvre n° 181, 182, 183, 184, c. V.; 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, c. S.).

2. Son œuvre va de 1631 à 1669. Il était né vers 1600. En 1623 on le trouve inscrit parmi les membres de la gilde de Saint-Luc à Harlem. Il fut enterré le 1er novembre 1670 dans l'église de Saint-Bavon. Le Louvre ne possède rien de lui.

3. Isaac Ruisdael, originaire de Naarden, était fabricant de cadres. M. Bode croit qu'il fut peintre aussi. Les tableaux qu'on lui attribue sont ternes et insignifiants. Il fut enterré le 4 octobre 1677 dans la Nouvelle Église, à Harlem.

4. Les recherches de M. de Bredius portent que, le 9 juin 1661, Jacob Ruisdael se déclarait âgé de trente-deux ans. Isaac s'était remarié à Harlem le 9 mars 1642. Jacob, son fils, avait alors vingt-trois ou vingt-quatre ans.

5. On a de lui deux eaux-fortes datées de 1646; il avait alors dix-sept ou dix-huit ans. On connaît aussi deux tableaux de lui à cette date : l'un à Londres, à Beaumont-House, avec des figures d'Adrien van Ostade, l'autre à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. V. M. Émile Michel, *ut supra*.

Les environs de Harlem prennent possession de lui, et ce pays, dont il s'assimile avec une patience obstinée tous les éléments, l'enveloppe d'un charme qui sera la consolation de ses tristesses et l'enchantement de sa vie. De ce pays plat, sablonneux, à peine couvert par places d'un maigre gazon, se dégage devant lui toute une poésie, une impression de solitude et de mélancolie, qu'on retrouvera dans ses meilleurs ouvrages. On ressent cette impression dans la *Dune* de la pinacothèque de Munich et dans l'*Entrée de Forêt* du musée de Nancy, deux des plus remarquables tableaux de sa jeunesse. Aucun peintre n'a fait comprendre, aussi bien que Ruisdael, la terre où il était né. Il y avait mis son âme et son cœur. Si parfois il s'en éloignait, c'était pour y revenir bien vite et pour s'y reprendre au plus tôt. Fut-il un peintre voyageur? Cela n'est pas probable. L'Italie ne le détourna jamais de sa voie. Le midi ne le tentait pas. Un secret aimant l'attirait au contraire vers le nord. Entraîné par Everdingen[1], il alla sans doute en Suède et en Norwège, et en rapporta les grands partis pittoresques qu'il introduisit fréquemment dans ses paysages composés, qui ne valent pas ses paysages copiés[2]. Ruisdael n'est pas un peintre d'architecture, c'est un peintre de nature. Ce qu'il faut retenir de lui surtout ce sont les tableaux uniquement inspirés de la campagne hollandaise, sans alliage ni mélange d'aucun genre. C'est là qu'il faut chercher l'âme de l'artiste. Le fameux *Cimetière des Juifs*, au musée de Dresde, n'est qu'un arrangement; la réputation de ce tableau est surfaite. Quoi qu'il fît d'ailleurs, Ruisdael était misérablement payé. Il avait beau varier son répertoire, les prix ne changeaient pas[3]. Jamais il ne fut en possession de la vogue[4]. Son existence à Harlem était obscure et précaire. Il alla se fixer à Amsterdam, espérant y être mieux compris. Il y obtint le droit de bourgeoisie en 1659, y resta jusqu'en 1681, s'y perfectionna et n'en fut pas plus riche. A la gêne succéda la misère. Il revint à Harlem, où ses coreligionnaires — il était de la secte des menno-

1. Albert Van Everdingen, né à Alkmar, en 1621, avait reçu à Utrecht les leçons de Roelandt Savery, puis celles de Pierre Molyn à Harlem. Il ne put être le maître de Ruisdael, puisqu'ils étaient à sept ans près du même âge. Cependant, il exerça sur Jacob Ruisdael une incontestable influence. Son chef-d'œuvre est au Musée de Condé, la *Tempête dans le Zuydersée*.

2. Smith compte soixante-quinze paysages norvégiens de Ruisdael.

3. Tel de ses tableaux, que l'on paierait aujourd'hui cent mille francs, était acheté de son vivant quinze à vingt florins.

4. On ne le voit pas figurer parmi les dignitaires de la gilde de Harlem.

nites - sollicitèrent pour lui une place à l'hospice. Il y entra le 28 octobre 1681, et y mourut le 24 mars 1682. La vie lui avait été dure. Il avait été méconnu, et, malgré son labeur opiniâtre, il était mort dans la pauvreté[1]. Après deux siècles d'oubli, il est encore absent du musée de sa ville natale. Partout ailleurs, cependant, l'heure de la réparation a sonné. On l'a mis en belle lumière dans toutes les grandes galeries de l'Europe, et c'est à un des premiers rangs que nous le placerons dans notre Tribune nationale, certain qu'il s'y tiendra avec honneur.

Parmi les cinq tableaux que Ruisdael a signés de son nom au Musée du Louvre, quel est celui que nous souhaiterions surtout rencontrer dans notre *Voyage autour du Salon carré?*.. Mettons de côté la *Forêt*, dont l'unité d'effet est rompu par les villageois endimanchés de Berghem[2]. Dans les quatre autres, Ruisdael est lui seul et il est unique. Devant eux, on sent l'âme plus encore que l'artiste.

Le petit *Paysage*[3], où l'on voit un homme qui s'avance, péniblement appuyé sur son bâton, à travers une route sinueuse et escarpée que bordent de grands arbres, est digne déjà de figurer parmi les chefs-d'œuvre.

Plus digne et plus important aussi est le *Coup de Soleil*, d'une si pénétrante poésie[4]. Nulle part peut-être on ne sent mieux un peintre qui pense... Des pauvres demandent l'aumône à un cavalier qui vient de traverser la rivière sur un pont délabré commandé par une tour. Sur l'autre rive, où les escarpements succèdent aux escarpements, un moulin à vent est comme en vedette en contre-bas d'un château démantelé. Plus loin, sont de hautes montagnes; plus près, deux clochers indiquent des villages. A gauche, s'étend un vaste horizon de plaines basses. Tout cela est bien un peu composé, mais n'en est

1. Ce n'est que peu à peu et avec le temps que les plus grands maîtres de l'école hollandaise ont conquis la faveur publique, et, dans l'histoire de l'art, la place à laquelle ils ont droit. Dans ce qu'on appelle l'âge d'or de la peinture hollandaise, les meilleurs peintres de la Hollande, ne pouvant vivre de leur art, en étaient réduits à exercer des métiers lucratifs. Van Goyen vendait des tulipes et des antiquités, Steen exploitait des brasseries, Hobbema était jaugeur-juré pour les liquides, Jean Van Capelle était teinturier, Pieter de Hooch était domestique, Vermeer en était réduit à engager ses tableaux chez son tailleur. Hals et Rembrandt furent inscrits sur la liste des insolvables, et Ruisdael mourut à l'hôpital.

2. (470, c. V.; 2557, c. S.) Ancienne Collection.

3. (474, c. V.; 2561, c. S.) Ce tableau entra sous Louis XV dans les collections royales.

4. (473, c. V.; 2560, c. S.) Ce tableau entra sous Louis XVI dans le cabinet royal.

pas moins admirable. Et plus admirable peut-être est le ciel qui forme le plafond de ce paysage et fait corps avec lui, en imprimant à chacune de ses parties une physionomie particulière et à l'ensemble un caractère décisif. Dans ce ciel encore bleu, mais déjà chargé d'orage, les nuées montent avec des formes aériennes qui sont le complément des formes de la terre. Le soleil, faisant une trouée dans ces nuages, projette à travers la campagne une traînée de lumière, qui apporte comme un avertissement soudain dans ce milieu où tout repose au sein d'une paix profonde. C'est l'après-midi d'une journée d'automne. La même saison et la même heure du jour se retrouvent dans nombre des tableaux de Ruisdael, avec les mêmes végétations plus que mûres, les mêmes teintes tristes et discrètement variées, sous une lumière toujours pareille. Que de raison et que de sensibilité dans cette peinture! Par quels liens intimes le ciel et la terre sont réunis ensemble! Comme la valeur de l'un dépend de la valeur de l'autre! Avec quelle sage économie la lumière, qui descend d'en haut, distribue en bas l'ombre et la clarté! Parmi les œuvres de Ruisdael, il en est peu où la mélancolie naturelle du peintre se manifeste d'une façon plus touchante. Un pareil tableau ferait bonne figure dans le *Salon carré* du Louvre, cela n'est pas douteux.

Le *Buisson* s'y tiendrait avec quelque chose de plus magistral encore[1]. Il est de moindres dimensions, mais il montre Ruisdael dans une de ses intimités les plus cordiales, seul à seul en présence de la nature qu'il a le plus aimée, en complète communauté de sentiments avec elle, se gardant d'en rien distraire et d'y rien ajouter... Des arbres formant buisson occupent le milieu du tableau. On comprend, par ce qu'ils ont de fort et de ramassé, ce qu'ils ont dû opposer de résistance au froid et au vent, la lutte pour la vie qu'ils ont eue à soutenir contre le climat. D'autres arbres se trouvent à droite, bordant la route montueuse et ensoleillée qui conduit à une chaumière, dont on aperçoit le toît au sommet de la côte. C'est vers cette chaumière que s'achemine un paysan, accompagné de ses chiens et portant un paquet d'herbes sous son bras. A gauche, mais à des plans secondaires, on aperçoit d'autres buissons encore. Puis, ce sont des champs entourés de clôtures, et à l'horizon un village avec son clocher en forme de flèche. Le ciel est beau,

1. 472. c. V.: 2559. c. S. Ce tableau célèbre appartient à la France depuis le règne de Louis XVI.

quoique chargé de nuages. On y sent les menaces gronder à travers les sourires. Ruisdael est là dans son plein. Sa couleur, un peu sèche à ses débuts, est devenue souple et harmonieuse; elle rend avec une étonnante fidélité ces modulations un peu tristes, particulières aux climats du Nord. C'est aux environs de Harlem que nous transporte le *Buisson*. Ruisdael est chez lui dans ce coin de la Hollande; il en connaît tous les aspects, les végétations, la physionomie variée, féconde en oppositions, changeante au gré de la lumière, égayée par place des rayons du soleil, obscurcie en d'autres endroits par la projection des grands nuages qui promènent au-dessus d'elle leurs formes mobiles et capricieuses[1]. L'unité d'aspect, dans ce *Buisson*, fait oublier la perfection des détails. Tout y est solide et substantiel. Le charme en est austère et l'autorité irrésistible. C'est la poésie même de la nature qui se dégage de ce petit tableau. Ruisdael est un promeneur solitaire. Il aime la campagne et la raconte avec simplicité. Sa mélancolie est discrète; elle met dans sa peinture, comme dans son esprit, quelque chose de tempéré, d'assombri. Sa couleur, plus pleine et plus riche que celle de Van Goyen, se maintient dans la gamme des bruns et n'en arrive pas moins à des harmonies d'une grande douceur. Aussi savant qu'aucun autre, il est plus réfléchi, plus ému. Il dédaigne l'inutile, ignore le superflu, méprise la virtuosité, ne cherche jamais le morceau, sacrifie tout à l'ensemble. L'exécution chez lui est admirable. L'esprit, le sentiment, l'âme, sont bien autrement admirables encore. Rien de factice, ni de conventionnel dans le petit tableau dont nous avons peine à nous détacher. Comme nous voilà loin du paysage historique, et comme les héros de la Fable seraient mal à l'aise dans un pareil milieu! Ruisdael a porté d'emblée le paysage au terme même de son développement. Dans la nature ainsi comprise, l'homme n'est presque plus qu'un accident.

L'Estacade[2]. — Au-dessus du *Buisson*, nous croyons devoir placer l'*Estacade*. C'est ce dernier tableau que nous introduirons dans le *Salon carré du*

1. Cette campagne a été fort bien décrite et fort bien comprise par M. Émile Michel dans le beau travail qu'il a publié sur Jacob Ruisdael.

2. 471, c. V.; 2558, c. S. Nous n'avons pas cru devoir maintenir le titre *Une tempête sur le bord des digues de la Hollande*, sous lequel est catalogué ce tableau, que nous appellerons tout simplement l'*Estacade*.

Louvre. Ce n'est pas un paysage, nous dira-t-on, c'est une marine. Devant le chef-d'œuvre, le genre disparaît. En Hollande, d'ailleurs, la mer et la terre ne font qu'un. « On doit croire qu'en ce pays, écrivait un ambassadeur d'Angleterre contemporain de Ruisdael, l'eau a partagé avec la terre, et que le nombre des hommes qui vivent dans les barques ne le cède point au nombre de ceux qui vivent dans les maisons[1]. » Les Hollandais, qui avaient tout à craindre de la mer, en avaient tout à espérer aussi. « La République étant sortie de la mer, disait le même ambassadeur, en a d'abord tiré la force par laquelle elle s'est fait considérer, et ensuite ses richesses et sa grandeur. » Le 2 avril 1595, au plus fort de la guerre contre l'Espagnol, étaient partis d'Amsterdam les quatre bateaux qui, pour la première fois, abordèrent aux grandes Indes. En 1602 avait été fondée la compagnie des Indes orientales, et en 1621 la compagnie des Indes occidentales. Dans la fortune des Provinces-Unies, la mer a joué le principal rôle, et les peintres qui en ont célébré la grandeur et reproduit les aspects, Van Goyen, Hilligaert, Simon Vlieger, Backhuyzen, les Van de Velde, Th. de Keyser, Everdingen, Cuyp, Jacob Ruisdael par-dessus tous les autres, ont été des peintres véritablement nationaux. Il était donc nécessaire, dans notre *Voyage autour du Salon carré*, qu'avant de quitter la Hollande la mer apparût.

Elle apparaît, sous le pinceau de Ruisdael, dans sa pathétique grandeur, avec ses menaces, presque avec ses épouvantes. La tempête est en train de se déchaîner. Elle s'annonce plutôt qu'elle ne fait rage. Le vent, qui vient du large, règne en maître, et dispose à son gré de la mer et du ciel. A gauche, une lueur sinistre brille à l'horizon, pour éclairer les grands vaisseaux, impassibles encore, et les petites barques qui, penchées sur les flots, se hâtent vers le port. A droite, l'orage gronde et les ténèbres enveloppent toutes choses, la mer, jusque dans ses profondeurs, et la terre, dans le peu qu'on en voit. Sur la petite dune, contre laquelle les vagues déferlent avec furie, des arbres ont poussé, une chaumière s'est élevée. Tout à l'entour, des poutres, grossièrement reliées entre elles, forment une *estacade*, et la mer, livrant à ce chétif rempart un assaut furieux, couvre ce pauvre coin

1. *Remarques sur l'état des Provinces-Unies*, par le chevalier Temple, ambassadeur d'Angleterre. La Haye, 1582.

RUISDAEL

(1628-1682)

L'ESTACADE



de plage de la poésie de ses eaux. Rien de plus poignant comme expression pittoresque. Ces vagues pressées et luttant d'agitation avec le ciel, remplissent l'air d'une buée saline et s'acharnent avec fracas contre la pauvre chaumière insuffisamment protégée. La scène est imposante et grandiose. On en remplit ses yeux, et l'on n'en peut rien distraire, tant son unité est complète. Tout nous entraîne ici vers l'infini des horizons mystérieux. L'artiste à qui l'on doit un pareil tableau est, non seulement un peintre hors ligne, mais un penseur hors de pair. Et qu'on ne croie pas que ce soit là un fait accidentel dans l'œuvre de Ruisdael. Ses *Tempêtes* au musée de Berlin, sa *Marine* au musée de Bruxelles, d'autres encore, produisent une impression semblable. Aucun peintre n'a rendu avec autant de vérité la mobilité des flots, l'écume blanchissante des grandes vagues battant l'obstacle et bondissant sur la plage. Aucun surtout n'a montré avec autant d'autorité le ciel dans l'intimité de ses rapports avec la terre. De même qu'il en fait descendre la lumière quand le beau temps est de la partie, de même pendant l'orage il en fait descendre les ténèbres. Personne n'a su, comme Ruisdael, associer les poésies du ciel aux poésies de la terre et des eaux. Dans l'*Estacade*, le nœud du drame qui se joue sur la mer est au ciel. N'ajoutons rien à cette vision. Pas un peintre hollandais ne ressemble autant à son pays que Ruisdael. En gardant quelque chose de son âme, c'est l'âme même de la Hollande que nous emportons avec nous.

FRANCE

Voici la France enfin! Ce sera pour nous le point d'arrivée. Et cependant, au moment où nous la perdrons de vue dans le *Salon carré* du Louvre, elle sera loin d'avoir dit son dernier mot dans le domaine de l'art. Des temps nouveaux commenceront pour elle, mais nous ne les verrons pas. On a sagement fait, nous l'avons dit au début de ce livre[1], de tirer le rideau devant eux, car ils troubleraient l'harmonie générale des idées et des formes qui nous ont enveloppé d'un bout à l'autre du voyage idéal au terme duquel nous voilà presque parvenu. Après avoir suivi la Renaissance de pays en pays, nous allons voir ce qu'elle a donné à la France et ce qu'elle lui a pris, et nous nous arrêterons au moment où la peinture française, s'étant assimilé selon son génie toutes les grandes traditions, aura épuisé ce qu'elle en avait pu tirer de sève et de vie. Cela fait, nous trouverons comme une barrière qui nous empêchera d'aller plus avant. Ce serait comme la fin d'un monde, si quoi que ce soit de l'humanité finissait. Mais, dans le développement de l'esprit, rien ne commence et rien ne finit, tout se transforme.

On est en train de discuter avec passion sur la part qui revient à la France

1 Voir la note 1 de la page 3 du présent ouvrage.

dans la formation de l'art moderne. On faisait jadis cette part trop mince sans doute, on voudrait maintenant la faire tellement grosse qu'elle absorberait tout. Notre peinture nationale ne date pas du jour où la Renaissance italienne a débordé sur nous, cela n'est pas douteux. Nous avions eu bien antérieurement notre Renaissance à nous, cela est certain. On peut faire remonter jusqu'au treizième siècle le moment où notre sculpture nationale, dégagée des entraves gothiques, a gagné l'indépendance en se réfugiant dans la nature. Mais, pour notre peinture, en peut-on dire autant? En tous cas, que lui resta-t-il de ce renouveau lointain après la guerre de Cent ans? Autant les preuves abondent en faveur de nos sculpteurs, autant elles sont pauvres en faveur de nos peintres. La sculpture française du quatorzième et du quinzième siècle a maintenant presque son histoire; la peinture, à ces mêmes époques, n'a guère encore que ses romans. Nous ne connaissons les peintres primitifs de la France que par leurs verrières, leurs tapisseries, leurs broderies, leurs émaux, leurs miniatures. Ces dernières surtout sont d'une beauté rare. Nos miniaturistes appelaient à leur aide la nature tout entière, qui mettait généreusement entre leurs mains tous les éléments de la création pour encadrer la figure humaine dont ils cherchaient l'âme. Quant à des peintres proprement dits, quant à de la peinture décorative et à de véritables tableaux, le peu qu'il en subsiste ne se distingue pas aisément de ce que donnent à la même époque les peintres de la Bourgogne et de la Flandre. Quelque bonne volonté que nous y mettions, nous ne trouvons pas en France, au quatorzième et au quinzième siècle, une véritable école de peinture, c'est-à-dire une suite de peintres ayant une physionomie qu'on ne puisse confondre avec aucune autre. La guerre a tout détruit de leurs œuvres, nous dit-on. Et l'on rappelle l'incendie allumé par les Bourguignons en 1411, qui a consumé le musée de Bicêtre, où le duc de Berri, frère de Charles V, avait réuni, dit-on, les chefs-d'œuvre de la peinture française. Mais tous ces prétendus chefs-d'œuvre n'étaient pas contenus dans ce musée, qui d'ailleurs n'était pas unique. D'autres tableaux, non moins admirables, devaient se rencontrer dans d'autres palais aussi. Et puis, pourquoi les chefs-d'œuvre auraient-ils eu plus de malechance que les œuvres médiocres, et comment se fait-il que ces dernières aient seules survécu? Ne prend-on pas trop facilement prétexte de la fragilité de la peinture? Le verre, l'émail, les tissus délicats, les vélins eux-mêmes, sont-ils donc plus résistants que les murs des palais ou des églises et que les panneaux

des peintres? N'ont-ils pas été soumis aux mêmes vicissitudes? Cependant, ils sont parvenus jusqu'à nous. N'est-il pas plus naturel de croire que si l'on ne voit pas en France, sous les règnes de Charles V, de Charles VI, de Charles VII, de Louis XI et même de Louis XII, une série de vrais peintres ayant produit des œuvres magistrales d'un caractère vraiment personnel, c'est que de tels peintres n'ont pas existé ou n'ont existé qu'à l'état d'exception.

Les rares épaves de ce vieux temps que nous trouvons au Louvre ne sont pas faites pour changer notre manière de voir. Jean Fouquet, qui nous y apparaît, est cependant un maître peintre. Ses portraits de Charles VII et de Juvénal des Ursins[1] sont, pour l'histoire de France et pour l'histoire de l'art français, de précieux documents. La *Vierge* du musée d'Anvers[2] et le *Donateur présenté par saint Étienne*, dans la collection Brentano, prouvent plus encore en sa faveur. Ses miniatures surtout le placent à son véritable rang[3]. Le comte de Laborde nous a renseigné sur quelques points de sa vie et sur quelques-unes de ses œuvres[4]. Jean Fouquet est le plus ancien peintre en titre d'office à la cour de France dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. Il naquit à Tours vers 1415 et mourut vers 1480. Très français par le caractère, il se rattache à la Flandre par l'éducation. Il a, disent ses apologistes, autant de naturel que les maîtres de Bruges et plus de richesse d'invention. Nous ne les contredisons pas, s'ils entendent parler du miniaturiste; mais si l'on envisage le peintre proprement dit, ce n'est pas devant les Van Eyck, les Vander Weyden et les Memling qu'il faut le mettre, c'est derrière eux. Jean Fouquet fut appelé à Rome par Eugène IV, et la Renaissance italienne ne fut pas non plus sans influence sur le développement de son talent[5]. Il en fut probablement de même pour les Perréal, pour les Bourdichon, pour bien d'autres encore dont on ne sait guère que les noms[6].

1. 288 et 289, c. S.

2. N° 132 du Cat. du musée d'Anvers.

3. Voir les *Heures* d'Étienne Chevalier, les *Antiquités judaïques* de Josèphe, le *Boccace* de la bibliothèque de Munich.

4. *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 691-727.

5. Voir, sur Jean Fouquet, le récent travail de M. Henri Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre et 1er novembre 1890.

6. On voit en ce moment, dans le *Salon carré*, un tableau que le Louvre doit à la générosité de M. Bancel. Il est inscrit sous le nom de Perréal. C'est l'attribution donnée par M. Bancel. Ce

Nos *maîtres imaginiers* et nos consciencieux portraitistes étaient en train de se chercher, peut-être sur le point de se trouver, quand des circonstances fatales vinrent jeter dans leur âme le trouble et le doute. Ce fut alors que l'Italie envahie par nous se vengea en faisant main basse sur notre peinture nationale, et que la France consentit pour ses propres peintres à un asservissement qui devait durer tout un siècle. Léonard de Vinci, qui s'était attaché à la fortune de François Ier, était trop âgé pour fonder chez nous une école. Il ne vint guère en France que pour mourir. Dix ans plus tard, notre jeune roi, remis des désastres de Pavie, chercha dans les arts un adoucissement aux rigueurs de la guerre et tourna de nouveau les yeux vers la Péninsule. Florence lui envoya le Rosso. Ce fut un triste cadeau qu'elle nous fit. Nul, en effet, n'était moins propre à former le goût de nos peintres, ou plutôt nul n'était mieux choisi pour le pervertir. Fanatique de Michel-Ange, dont il copiait les grandes attitudes et dont il ne reproduisait guère que les défauts, dédaignant la nature et n'ayant souci que des conventions académiques, le Rosso n'eut que du dédain pour notre peinture nationale en train de naître et travailla, durant neuf années, à tarir en elle les sources de la vie. Quand il mourut, comblé des faveurs royales, sa tâche était accomplie; l'inspiration qui se cachait sous les tâtonnements de nos peintres était étouffée. Le roi pouvait chanter victoire; il avait des peintres français qui singeaient à s'y méprendre les tristes modèles qu'il leur avait donnés. Le Primatice, qui vint ensuite s'installer, il faudrait dire régner à Fontainebleau, était un esprit plus modéré que le Rosso. Avec plus d'élégance et moins de pédanterie, il personnifiait cependant les mêmes banalités d'école. Contrefacteur de Jules Romain, avec lequel il avait travaillé à Mantoue, il faisait, de bien loin il est vrai, son-

n'est pas ici le lieu de la discuter. La Vierge, assise sur un trône, tient de la main gauche une pomme et soutient de la main droite l'Enfant Jésus. Celui-ci se penche vers le donateur agenouillé à gauche, et désigne de la main gauche la donatrice agenouillée à droite. Dans le donateur, M. Bancel reconnaît le roi Charles VIII et dans la donatrice la reine Anne de Bretagne. Les lettres J. P. se voient sur deux balustres placés à l'extrémité des balustrades auxquelles s'appuient le donateur et la donatrice. Ces deux initiales sont, d'après M. Bancel, celles de Jean Perréal. On y devrait plutôt voir celles des donateurs, car jamais en ce temps-là les peintres ne signaient leurs tableaux Il est impossible, d'ailleurs, de reconnaître là ni Charles VIII ni Anne de Bretagne. Ce tableau n'en est pas moins fort intéressant. Il n'est pas à sa place dans le *Salon carré*, et gagnerait même beaucoup à ne pas affronter le voisinage des chefs-d'œuvre qui s'y trouvent.

ger encore à Raphaël, mais il avait l'affectation plutôt que le sentiment de la grâce, et, loin de ramener nos peintres à la simplicité, il continua de les en éloigner. Son omnipotence, qui dura près de trente ans (de 1541 à 1570), acheva de les perdre. La France, en voulant mettre d'emblée sa peinture au niveau de la peinture italienne, avait manqué à la fois de jugement et de goût. Dans les premières années du seizième siècle, nous pouvions encore chercher en Italie des maîtres; plus tard nous ne le devions plus, car, passé 1530, la peinture italienne n'était plus qu'un art caduc et irrémédiablement condamné. Voilà ce que François I[er] ne comprit pas. L'arbre dont il détourna la sève n'eut point de fleurs et ne porta pas de fruits. L'Italie, qui avait eu besoin de deux siècles pour le développement complet de sa peinture, voulut imposer à la nôtre une maturité spontanée; elle ne parvint qu'à l'associer à ses défaillances. Nos peintres passèrent sans transition de l'extrême naïveté à l'extrême raffinement. Frappées presque soudainement d'une sénilité précoce, leurs œuvres n'eurent ni les grâces exquises de l'adolescence, ni les beautés robustes de l'âge mûr.

Si le génie national avait disparu de la grande peinture française au cours du seizième siècle, il ne s'était pas laissé, cependant, conquérir tout entier par les extravagances pittoresques des Italiens accrédités auprès des Valois. L'esprit français, tout en se laissant égarer dans le domaine de l'idéal, s'était retrouvé lui-même dans les saines régions de la nature. Il s'était mis, sur ce terrain, à la suite des Flamands, dont les ancètres avaient pris domicile en France dès la fin du quinzième siècle. Ces Flamands, naturalisés Français, se consacraient surtout à l'étude concrète de l'homme, à la stricte observation du modèle vivant. Ils s'étaient réfugiés dans la peinture de portraits comme dans une forteresse, sur laquelle ils avaient planté le drapeau de la France. A leur naïveté, à leur précision et à leur bonhomie naturelles, ils avaient joint une élégance et une délicatesse de goût qui nous appartenaient en propre. Il y avait donc là deux courants, non pas opposés, mais parallèles : l'un, venant du Midi, violent et impétueux, menaçant de tout emporter dans son cours; l'autre, venant du Nord, bienfaisant, modéré, se mêlant avec prudence aux eaux vives de notre vieille France, comme pour ajouter quelque chose de pénétrant à leur saveur native. L'engouement public flottait, sans parti pris, de l'un à l'autre. Les deux manières de voir, loin de se combattre, s'accommodaient entre elles; le même peintre s'y ralliait tour à tour, selon qu'il avait à représenter une figure

idéale ou un simple portrait; si bien que, dans un même tableau, telle partie aurait pu être signée des noms de Primatice ou de Niccolò dell' Abate, et telle autre de Corneille de Lyon ou de l'un des Clouet. C'est ainsi que la réalité vraie du portrait d'origine flamande ou allemande faisait volontiers ménage commun avec les figures de convention d'origine italienne[1]. Le roi, la reine, les princes, les seigneurs, sans rien céder de leur goût pour l'école de Fontainebleau, se rapprochaient, à l'occasion, des peintres qui s'inspiraient encore des vieux maîtres de Bruges et de Gand. Brantôme raconte avec détails la visite de Catherine de Médicis à Corneille de Lyon, chez lequel elle trouva les portraits des principaux personnages du royaume. Les Clouet, surtout, jouissaient d'un grand crédit à la cour. Ils ne pouvaient suffire à leur clientèle. François Clouet fut comblé des faveurs royales. Les Dumoustier, de leur côté, obtinrent avec leurs crayons une vogue qui se prolongea bien au delà du seizième siècle. Tout cela ne nous constituait pas une véritable originalité, mais nous permettait de nous reprendre dans une certaine mesure et de nous retrouver avec quelque chose au moins de français. Rien, d'ailleurs, n'est plus obscur que la vie de nos peintres sous les Valois, plus problématique que leurs œuvres. Que sait-on de Jean Cousin, le plus renommé des peintres français de ce temps? Pas même les dates de sa naissance et de sa mort. Parmi ses tableaux, un seul est authentique, le *Jugement dernier* du Musée du Louvre[2]; deux autres, l'*Eva Pandora*, de Sens, et la *Descente de croix*, de Mayence, le sont probablement aussi; et, des nombreuses verrières qu'on lui attribue, une seule est indéniable, la verrière de la cathédrale de Sens. Il en est de même des deux premiers Clouet (les deux Jean). Corneille de Lyon n'a peut-être pas à son actif une seule peinture authentique, et l'on n'est pas parvenu davantage à percer l'obscurité qui entoure les premiers Dumoustier. De toute cette époque, d'apparence si remplie, que nous reste-t-il d'œuvres vraiment françaises? Si peu de chose que, en y comprenant même les époques antérieures, tout ce qu'on a pu recueillir de la peinture française des quatorzième, quinzième et seizième siècles n'est pas à l'étroit dans un des entre-colonnements qui sépare deux des travées de la Grande Galerie du Louvre. Et

1. Nulle part ces étranges compromis n'apparaissent avec plus d'évidence que dans les beaux vitraux de la chapelle de Chantilly. — V. *les Monuments de la Renaissance française dans la chapelle du château de Chantilly*, par M. A. Gruyer. (*Revue des Deux-Mondes*, du 1er juillet 1884.

2. 157, c. N : 155, c. S.

encore, sur la plupart des tableaux qui se trouvent dans ce petit espace, est-il impossible de mettre aucun nom avec sécurité. Cependant, sur François Clouet, le plus important des portraitistes français du seizième siècle, deux témoins illustres, Charles IX et sa femme Élisabeth d'Autriche, en se rencontrant sur notre itinéraire, vont nous renseigner et apporter un élément de certitude dans un sujet rempli d'obscurité. Le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche* est une des perles de notre *Salon carré*. A côté de ce portrait nous placerons celui de Charles IX, qui est non moins précieux et qui mérite à tous égards les honneurs de notre Tribune nationale.

FRANÇOIS CLOUET.

Les Clouet sont les types par excellence de ces peintres de portraits, qui, Flamands d'origine, fondèrent en France une école de portraitistes vraiment français. Ils sont au nombre de trois, même de quatre, et leurs œuvres embrassent près d'un siècle (de 1480 environ à 1572). Durant cette période et au delà, on leur attribue presque tous les portraits peints de ce côté-ci du Rhin et des Alpes. Assez récemment, du moins, les choses se passaient ainsi. On ne distinguait même pas entre eux. S'agissait-il du portrait de François Ier enfant (1500) ou du portrait d'un contemporain de Louis XIII (1620), on lui appliquait indifféremment le nom de Clouet, plus communément celui de Jehannet, car Clouet et Jehannet ne font qu'un. D'après la coutume d'abréger les noms, coutume très populaire au moyen âge et qui avait cours encore au seizième siècle, les Clouet avaient fondu en un seul nom leur nom de famille avec le nom de baptême de deux d'entre eux, en ajoutant à celui-ci la terminaison de celui-là. C'est ainsi que, de *Jehan Clouet*, ils avaient fait *Jehan-et*, qu'on écrivit *Jehannet* ou *Janet*, quelquefois aussi *Jennet* ou *Jainet*. Dès lors, le nom patronymique fut pour ainsi dire oublié ; si bien que le dernier et le plus connu des Clouet, quoiqu'il s'appelât François, prit lui-même le nom de Jehannet. Or, ce dernier Jehannet (François Clouet), dont Ronsard chanta les louanges, fit presque oublier tous les autres. Non content de lui faire honneur de ses propres œuvres, on lui attribua celles de son père et de son aïeul, et

bien d'autres encore très compromettantes pour lui. Il en fut ainsi jusqu'à nos jours. Bien que l'érudition se soit emparée de cette question depuis plus d'un quart de siècle, on met encore aujourd'hui ce nom de Jehannet au bas des œuvres les plus disparates, et l'obscurité, même dans nos musées, est aussi profonde que partout ailleurs. C'est qu'elle est le produit d'une ignorance accumulée durant trois siècles. Les Clouet disparus, la nuit se fit aussitôt sur eux et l'on ne distingua plus entre leurs œuvres. Aucun historien ne s'occupa de leur mémoire. Dès la fin du seizième siècle, on ne sait plus rien d'eux. Le dix-septième siècle les confond tous, ou plutôt n'en connaît plus qu'un seul. En 1672, l'abbé de Marolle, un des érudits les plus autorisés de son temps, ne parle que du troisième des Janet : « Il y a, dit-il, beaucoup de dessins au crayon de la vieille cour, et, particulièrement, des règnes de Henri II et de ses enfants, de la main de François Clouet, ce peintre fameux qu'a tant célébré dans ses vers le poète Ronsard. » Au siècle suivant, Mariette, malgré sa rare clairvoyance, ne peut trouver sur eux le moindre renseignement. Dans l'*Abecedario pittorico,* il en est réduit à copier Félibien : « Janet fut peintre des rois François Ier et François II. Il peignit à Fontainebleau divers portraits, parmi lesquels on remarque ceux de ces deux monarques. Il excellait aussi dans la miniature. Son nom était François Clouet et Janet son surnom. » Rien de plus. Alexandre Lenoir, qui appartient déjà à notre époque, procède avec plus de sans-gêne encore. Il attribue tout à Janet : peintures, miniatures, crayons, émaux. Ces différents ouvrages accusent des mains très différentes les unes des autres ; qu'importe ! Les personnages représentés comptent quelquefois de l'un à l'autre un siècle d'intervalle ; il n'y regarde même pas. Et les savants d'outre-Rhin (Nagler, Waagen, Passavant), qui de 1830 à 1850 interviennent dans cette affaire, n'en disent et n'en savent pas davantage. Ce n'est qu'avec Léon de Laborde qu'un peu de lumière se fait autour des Clouet. Le savant écrivain trouve dans les comptes royaux les éléments de la vaste enquête au moyen de laquelle il restitue enfin à chacun des Jehannet quelque chose de son état civil[1]. Quant à leurs œuvres, son intuition seule le guide pour les découvrir, et souvent elle l'égare. A l'heure qu'il est encore, la critique est presque incertaine devant elles. Nous allons voir, cependant, que, pour les portraits peints ou dessinés par François Clouet, il y a des caractéristiques qui

1. *La Renaissance des arts à la cour de France*, par le comte Léon de Laborde.

permettent de ne pas confondre... Mais, avant d'arriver au dernier des Clouet, parlons de ses ancêtres.

Le premier des Clouet dont l'histoire ait retrouvé la trace est Jean Clouet. On a de lui une quittance datée du « VIIe jour de septembre l'an mil CCCC LXXV », pour travaux commandés par le duc de Bourgogne. A cette époque, il habitait Bruxelles. Quelques années plus tard, il vint en France, se fixa vraisemblablement à Tours, centre actif du royaume, et compta bientôt parmi les meilleurs peintres de cette ville. C'est vers l'année 1485 que dut naître son fils, qui, lui aussi, s'appela Jean... Voilà tout ce qu'on sait du premier des Clouet. On ignore tout de sa vie et l'on ne connaît rien de ses œuvres. Les portraits qu'il a peints se confondent, sous le voile de l'anonyme, avec les nombreux portraits flamands, bourguignons et français de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième. Peut-être, sans nous en douter, passons-nous devant eux. Ce qui est sûr, c'est que Jean Clouet, élève de la grande école des Van Eyck, transmit à son fils, comme un apanage patriotique, l'inviolable fidélité aux traditions nationales.

Jean Clouet, deuxième du nom, marcha en effet d'un pas ferme et d'un bout à l'autre de sa vie dans la voie que lui avait marquée son père. Rien ne put entamer sa foi. Dévoué tout entier à un art qui portait désormais l'irrécusable empreinte de la France, il n'en tint pas moins bravement le drapeau de ses ancêtres. Il avait treize ans environ à la mort de Charles VIII et trente ans à la mort de Louis XII, mais sa réputation et sa fortune ne datent guère que de François Ier, qui l'adopta comme peintre de portraits. Dès 1518, il émarge comme peintre ordinaire de Sa Majesté, et, à partir de 1523, il figure dans les dépenses royales avec le titre de « painctre et varlet de chambre ordinaire du roy ». Il avait succédé dans cette charge à Jehan Bourdichon et se trouvait le collègue de Jean Perréal, dit Jean de Paris. De 1529 à 1536 on peut le suivre dans les comptes royaux. Malheureusement, pas une de ses œuvres n'y est indiquée en regard des sommes à lui payées, et on ne saurait être sûrement fixé sur aucune de ses peintures. Étant donnée, cependant, la période d'activité de sa vie d'artiste (1510-1541), on a tenté de lui attribuer quelques portraits. On a écrit son nom, dans la galerie de Florence, au-dessous d'un précieux petit portrait de François Ier à cheval [1], dont le Musée du Louvre

1. Autrefois, le catalogue des Offices donnait cette peinture à Holbein : il la donne maintenant,

possède une répétition en miniature provenant de la collection Sauvageot. On a essayé de mettre à son compte aussi un autre portrait de François Ier, qui semble avoir été peint vers la même époque et qui se voit au Louvre. Le catalogue officiel, se tenant dans une sage réserve, se contente de dire : « Attribué à Clouet. » Ce portrait nous paraît plus exclusivement français que celui du musée des Offices, et cependant il relève toujours d'un art dont les Flandres ont été le berceau primitif. On sait avec quelle fierté, instinctive et voulue tout ensemble, Jean Clouet se vantait de descendre de Van Eyck. Aurait-il pu s'abstraire à ce point de l'école à laquelle il était si jaloux d'appartenir? Cela est peu probable, sans être toutefois impossible. On marche toujours à tâtons dans ces mystérieux parages. Jean Clouet résume en lui une foule d'artistes complètement oubliés. On ne peut rien lui donner avec certitude et on lui attribue indifféremment presque tout. Ce qui est incontestable, c'est qu'il fut célèbre parmi ses contemporains, et que le surnom de Jehannet, qu'il avait lui-même adopté, devint le seul nom dont on appela tous les Clouet durant près de trois siècles.

Une ordonnance royale, datée de Fontainebleau en novembre 1541, établit la filiation des Clouet et fournit sur François, le dernier d'entre eux, quelques indications précises. On y voit d'abord qu'avant l'avènement de François Ier, Jehannet, le second des Clouet, était venu de Belgique s'établir en France avec son père, le premier Jean Clouet, et qu'il était mort à Paris avant le mois de novembre 1541. On y constate ensuite qu'il n'avait pas abandonné sa nationalité de Flamand, mais que, tout étranger qu'il fût, il était fort estimé du roi, qui l'avait attaché à sa personne en qualité de valet de chambre ordinaire. On y apprend aussi qu'il avait un fils du nom de François, pourvu déjà du titre de varlet de chambre de Sa Majesté et dont le talent était apprécié à la cour. On y trouve enfin que François Clouet, dépouillé de l'hé-

également à tort, à François Clouet. Qu'elle soit de l'un des Clouet, cela est possible; mais alors elle ne peut être que du second Jean, dit Jehannet. François Ier n'a guère que trente ans dans ce portrait, ce qui nous place en 1528, époque à laquelle le premier Jean Clouet, père de Jehannet, n'existait plus, tandis que François, fils de Jehannet, n'était encore qu'un enfant. Quant à Jehannet (le second Jean Clouet), il était alors en titre d'office et parfaitement en passe de peindre le portrait du roi de France. Ce portrait, d'ailleurs, révèle un peintre habile. La finesse et la minutie des détails dans toutes les parties du costume trahissent des origines flamandes. Il y a là présomption en faveur de Jehannet, mais non pas certitude. De 1520 à 1535, on trouve dans les comptes royaux bien d'autres peintres en titre d'office : Barthélemy Guety, Nicolas Nicolaï, Charles de Varye, etc. Si leurs œuvres nous étaient connues, qui sait les surprises qu'elles nous ménageraient?

ritage paternel par la loi en vertu de laquelle tous les biens d'un étranger mourant en France faisaient retour à la couronne, venait d'être réintégré dans son patrimoine et appelé à jouir désormais de la qualité de Français. Quel âge avait alors François Clouet? On l'ignore. Un acte du 6 juin 1522, copié par M. Salmon dans les registres de minutes d'un notaire de Tours, acte en lui-même fort insignifiant puisqu'il n'y est question que de la vente d'une rente en grains, nous intéresse cependant par le nom des vendeurs : « Maistre Jehannet Clouet, painctre, varlet de chambre ordinaire du roy nostre seigneur, et Jehanne Boucault, sa femme, fille de sire Gracian Boucault, orfeuvre, bourgeois du dit Tours... » On a donc, par preuve authentique, non seulement le nom du père de François Clouet, mais aussi le nom de sa mère. Cela, il est vrai, ne dit pas la date de sa naissance et quel âge il avait en 1541, quand, ayant perdu son père, il devint lui-même chef de la famille des Clouet. On peut croire, sans invraisemblance, qu'il avait alors une trentaine d'années, ce qui le ferait naître vers 1510 et ce qui ferait commencer sa période d'activité vers 1535 [1].

François Clouet fut aussi insensible aux séductions du Primatice que Jean Clouet l'avait été à celles du Rosso. Indifférent à la gloire qui s'attachait à l'école de Fontainebleau, il continua modestement la tradition de ses ancêtres et n'eut d'autre ambition que de rester, comme eux, peintre de portraits. Il eut la bonne fortune d'arriver au moment où le goût français commençait à se fatiguer des grandes attitudes des Italiens de la décadence. On se prit de respect pour l'art patient et sincère qu'il représentait, pour le labeur honnête et sans fracas qui était le sien ; on alla vers lui comme on vient à la vérité, quand on est las de ce qui est faux. Quoiqu'en faveur auprès du roi dès 1541, ce n'est guère qu'à la fin du règne, c'est-à-dire vers 1547, qu'il est vraiment en vogue auprès des grands. Le premier document authentique qu'on ait sur ses travaux date de la mort de François Ier. Les comptes royaux le montrent tenant une grande place dans les préparatifs des funérailles royales, et faisant revivre le feu roi en des effigies parlantes, exécutées « près du vif », comme on disait gravement

1. Un quatrième Clouet, fils aussi du second Jean et frère de François, mourut jeune en 1541. Il avait été adopté par la reine de Navarre, qu'il suivit en Béarn et dont il fit de nombreux portraits.

alors... De 1547 à 1551 son nom n'est pas inscrit sur les registres de la couronne. Peut-être, durant ces quatre années, oublie-t-on qu'on a le droit de l'employer comme artisan et le laisse-t-on alors travailler comme artiste... Au mois de mars 1551, on le retrouve occupé à orner de chiffres et de croissants enlacés le coffre (appelé *mect*) d'un chariot que venait de construire « Francisque de Carpy, menuysier italien ». C'était sans doute une « de ces litières tant dorées, tant superbement couvertes et painctes de tant de belles devises », dont parle Brantôme. Quelque goût qu'on pût apporter dans un tel travail, était-il besoin d'y employer un vrai peintre de portraits? Chose singulière! plus les travaux auxquels on assujettissait le peintre valet de chambre étaient insignifiants, plus on prenait soin de les énumérer jusque dans leurs moindres détails... En 1559, le coup de lance de Montgomery met fin brusquement au règne d'Henri II, et voilà François Clouet qui recommence, pour ces nouvelles funérailles, ce qu'il avait fait douze ans auparavant pour les funérailles de François Ier. Que n'avons-nous au moins les effigies de cire coloriée, dans lesquelles le peuple revoyait son roi à l'heure suprême où on le descendait dans la tombe? Nous y verrions de véridiques images de la mort ou plutôt de cet état intermédiaire et solennel qui nous apparaît comme la négation du néant, au moment même où le néant vient réclamer son droit. De pareils portraits, exécutés par des artistes du mérite de François Clouet, étaient de vraies œuvres d'art. Nous en pouvons juger par le buste de Henri IV, précieusement gardé dans les collections de Chantilly. Cette cire est l'œuvre d'un artiste qui était loin sans doute de valoir Janet. Cependant avec quelle émotion ne la regarde-t-on pas! De quelle vérité stupéfiante ne se sent-on pas enveloppé devant elle!... On continue, jusqu'en 1570, de voir François Clouet figurer dans les comptes royaux, mais toujours à propos de travaux de métier, jamais à l'occasion d'œuvres (tableaux ou portraits) dans lesquelles le peintre soit véritablement intéressé. Il meurt le 22 septembre 1572[1]. A partir de cette date, Jean de Court apparaît sur les états avec les titres et qualités qui avaient appartenu à Janet.

Les informations fournies par nos archives nationales se bornent à cela.

1. L'acte de décès de François Clouet a été retrouvé par M. Jules Guiffrey. (Voir *Revue de l'Art français*, janvier 1884.)

Bien peu de chose sur l'homme et presque rien sur l'ouvrier. Quant au peintre proprement dit, il n'en est pour ainsi dire pas question. Sur ses œuvres, le silence est complet. La poésie, il est vrai, célèbre l'artiste en des vers qui démontrent son talent. Quand Ronsard cherche un peintre digne de reproduire la beauté qu'il adore, c'est à François Clouet qu'il s'adresse, et il lui dicte dans les moindres détails, depuis les cheveux jusqu'aux pieds, un portrait qu'on est tenté de confondre avec les portraits de Clouet, tant le style du poète est en harmonie avec la manière du peintre. C'est, de part et d'autre, la même grâce et la même netteté d'expression, la même recherche de détails, la même préciosité naïve encore et savante déjà. Ronsard composa cette élégie vers 1560, et ce fut vers cette époque aussi que François Clouet atteignit l'apogée de sa force et de sa réputation. Ronsard avait alors trente-six ans ; Clouet en avait environ cinquante. Le savant Muret, attaché à Hippolyte d'Este, vint alors en France, et, au mot Janet, il écrivit dans ses commentaires à propos des vers de Ronsard : « Ronsard prie en cette élégie Janet, peintre très excellent (qui pour représenter vivement la nature a passé tous ceux de nostre âge en son art), de pourtraire les beautez de sa mie dedans un tableau. » On ne saurait mieux dire en faveur du dernier des Janet. Cependant, le témoignage des poètes, quelque éclatant qu'il soit, l'affirmation des historiens, quelque autorisée qu'elle puisse être, les documents authentiques eux-mêmes, malgré l'importance des archives d'État, tout cela n'est rien quand il s'agit d'un peintre, si l'œuvre de ce peintre ne fait directement sa preuve. Or, cette preuve, qu'il est impossible d'apporter en faveur des premiers Clouet, on la peut faire pour le dernier d'entre eux. François Clouet avait été le peintre préféré de Charles IX. C'est Charles IX lui-même, Charles IX en compagnie d'Élisabeth d'Autriche, sa femme, qui nous permettra de reconnaître les portraits véritablement peints par François Clouet.

Portrait de Charles IX[1]. — Notre portrait de Charles IX est en pied et de très petites dimensions : trente-deux centimètres de haut sur dix-huit de large. La figure se détache sur un fond d'appartement très sombre, dans lequel on ne distingue que deux rideaux verts, dont l'un, celui de droite, tombe

1. (107, c. V. ; 128, c. S.

verticalement, et dont l'autre, celui de gauche, est relevé par le bas. Charles IX est debout, très naïvement, très véridiquement posé, le corps portant à peu près également sur les deux jambes, un peu plus cependant sur la gauche que sur la droite. Il serre de la main gauche le pommeau d'or richement ciselé de son épée, et tient son gant de la main droite, appuyée sur le dossier d'un fauteuil de velours rouge garni de broderies d'argent. Tandis que le corps, presque de face, indique un mouvement marqué vers la droite, la tête, tournée en sens inverse, se montre de trois quarts à gauche. Le dessin de cette tête est d'une inexorable précision, et la couleur, partout limpide, ne dissimule rien de la rigueur du trait. Le front, bien construit, est intelligent. Les yeux, qui regardent de côté vers la droite, sont petits et dénotent encore une certaine timidité. On les croirait en défiance devant le spectateur, qui, de son côté, ne se sent pas en confiance devant eux. Le nez a quelque chose de lourd dans sa forme. La bouche, aux lèvres minces, est petite et complète l'expression des yeux; une moustache naissante ajoute à son accentuation. Le menton est fuyant, l'oreille petite; les joues ont de la maigreur. Somme toute, ce visage ne marque ni la santé physique ni la santé morale. Il n'en est pas moins vivant de cette vie intérieure qui est la vie de l'esprit. Toutes les fibres nerveuses et délicates de l'homme y vibrent à la fois... Quant au costume, il résume les élégances d'un temps où les raffinemens de la toilette allaient chez l'homme jusqu'à l'excès. La toque de velours noir, ornée d'une touffe de légères plumes blanches, est posée de côté sur l'oreille gauche. Un bandeau de pierreries, serties dans la belle orfèvrerie française de cette époque, en dessine le contour à la hauteur du front. Une fraise de tulle blanc ruché dépasse le justaucorps, dont le col monte presque jusqu'au menton. Ce justaucorps, formé de bandes de velours noir alternant avec des bandes de broderies d'or, est serré à la taille par une ceinture délicatement ouvragée. Une jaquette de même nuance et semblablement disposée descend sur les rhingraves bouffantes de satin blanc, également brodées d'or. Un manteau court, de velours noir et brodé d'or aussi, est jeté sur les épaules. Les rhingraves ne couvrent que le haut des cuisses, qui sont prises, ainsi que les jambes et les pieds, dans des chausses collantes de soie blanche. Les formes du personnage, ainsi dessinées, ont quelque chose de grêle. Des souliers blancs et brodés d'or protègent les pieds, qui sont petits. Les bras sont étroitement pris dans des manches de soie blanche, agré-

montées de fines broderies d'or disposées dans le sens de leur longueur et coupées transversalement par une foule de crevés blancs. Des manchettes de tulle ruché, pareilles à la collerette, terminent ces manches à la hauteur des poignets. Les mains sont d'une extrême délicatesse. Elles étaient alors l'objet d'une coquetterie particulière. Charles IX avait hérité des remarquables mains de sa mère, et Brantôme donne à Catherine de Médicis « la plus belle main qui fut jamais veue... Les poètes jadis ont loué Aurore pour avoir de belle mains et de beaux doigts, mais je panse que la reyne l'eût effacée en tout cela... » Un riche collier, soutenant une croix d'émail blanc enrichie de pierreries, descend sur la poitrine du roi... Nous notons un à un ces détails, parce que chacun d'eux a sa part dans l'intérêt général du tableau.

Un autre portrait en tout semblable au nôtre, mais de grandeur naturelle, peint de la même main et exécuté pour ainsi dire en même temps, se trouve dans la galerie du Belvédère, à Vienne. On lit l'inscription suivante au bas de ce grand portrait :

CHARLES VIIII
TRESCHRESTIEN ROY DE
F R ANCE. EN L'AAGE DE XX
A NS . PEINCT AU VIF PAR
IANNET, 156 3

Cette inscription est écrite par le pinceau même qui a peint le tableau, mais elle a subi quelques altérations : la lettre R du mot F[R]ANCE a été refaite ; les lettres NS du mot A[NS] ont été repeintes aussi ; enfin, le 3 du millésime 156[3] est également repeint. Dans la restitution de ce chiffre, le restaurateur s'est trompé ; il a cru voir la trace d'un 3, tandis qu'il y avait celle d'un 9, cela n'est pas douteux. Le roi, en effet, a vingt ans sur ce portrait ; la figure elle-même le démontre, et la partie de l'inscription qui lui donne cet âge n'a subi ni surcharge ni altération. Or, Charles IX étant né en 1550, n'aurait eu que treize ans en 1563, tandis qu'en 1569 il était dans sa vingtième année. Ce portrait présente un intérêt considérable, à cause de son importance d'abord, ensuite et surtout parce qu'il porte une signature, une signature unique. Dans son aspect général, il a cependant quelque chose de froid que n'a pas celui du Louvre. Cela tient à ce que le peintre est sorti de son cadre habituel, de celui que la nature et son genre de talent lui avaient assigné. C'est seulement sur les

sommets que se rencontrent les rares artistes qui ont pu faire de très grandes peintures et de tout petits tableaux en ne produisant que des chefs-d'œuvre. Janet ne se tient pas sur ces hauteurs. Sur les pentes par lesquelles on y accède, il occupe une place qui est parmi les bonnes; mais à ce rang, on n'aborde pas indifféremment toutes les tâches. S'il est dans les aptitudes de l'artiste de peindre grand, il ne peut faire petit sans s'amoindrir; et s'il entre dans sa vocation d'être un petit maître, il ne peut faire grand sans paraître vide. François Clouet est excellent dans le cadre rsetreint qui est le sien; dans un cadre plus vaste, il perd quelque chose du genre de perfection qui lui est propre. Il n'a pas les ressources suffisantes pour se hausser à volonté. Il est grand dans ses petits portraits, et devient petit dans les grands. Les deux portraits de Charles IX en sont la preuve.

Ces portraits étaient l'un et l'autre à Vienne, et tout porte à croire qu'ils y avaient été portés sinon ensemble, du moins à très peu de distance l'un de l'autre. En 1809, la conquête les enleva tous les deux à l'Autriche et les plaça au Musée du Louvre. Lors des revendications de 1815, on ne nous réclama que le grand. En conservant le petit, nous avons gardé la meilleure part. Cette petite peinture, en effet, est à tous égards un chef-d'œuvre. Tout l'intérêt du grand tableau s'y trouve concentré en un foyer dont l'optique est excellente. Rien ne s'y perd, tout y est à son point et avec sa juste valeur. Ce qu'il y a d'un peu vide dans le grand portrait est rempli dans le petit. Les minuties qui nous refroidissent dans l'un se transforment dans l'autre en délicatesses qui réchauffent. Les broderies d'or accumulées sur le pourpoint et sur le manteau noir, ainsi que sur les rhingraves blanches, laissent des lacunes regrettables dans le tableau du Belvédère; beaucoup plus sobres dans le tableau du Louvre, elles y sont d'une irréprochable justesse de proportions. La tête, dans le petit portrait, est un peu moins engoncée dans la collerette qu'elle ne l'est dans le grand; le menton et les joues s'en dégagent complètement. La bouche a un accent plus ferme, les yeux ont plus de décision. Il y a plus d'autorité dans le dessin, plus de limpidité et en même temps plus de solidité dans la couleur; le modelé a plus de souplesse; la peinture est plus lisse à la surface, avec des dessous plus énergiquement accusés. Le pinceau de François Clouet, son petit pinceau, celui qui est bien à lui et qui est vraiment grand, a prodigué à cette petite figure ses plus respectueuses caresses, sans lui rien ménager de la vérité. Il n'y a rien que d'exquis dans ce petit portrait. Tout

y est harmonie, simplicité, clarté. C'est aussi précieux que le plus précieux des Flamands, et c'est avant tout quelque chose d'absolument français. Cette saveur française, on la sent aussi dans le grand portrait du Belvédère, mais elle n'y est qu'à l'état dilué. La même main a peint ces deux tableaux. Nous préférons le petit. Du temps de François Clouet, on attachait sans doute plus d'importance au grand, puisqu'on y a mis le nom du peintre à côté du nom de son roi. Notez que ce n'est pas FRANÇOIS CLOVET qui est au bas de ce tableau, mais IANNET, c'est-à-dire le surnom qu'avait adopté Jean Clouet, père de François, surnom sous lequel la postérité devait les confondre tous les deux. En 1509, il ne peut être question que de François... Voilà donc deux portraits authentiques, voilà des types de peinture auxquels on devra soumettre tous les portraits communément donnés à François Clouet. Les rares tableaux entièrement conformes à ces modèles pourront lui être attribués; tout ce qui s'en écartera pourra être dénoncé comme ne lui appartenant pas [1].

Quand ces deux portraits peints en 1509 et représentant Charles IX dans sa vingtième année sont-ils entrés dans la maison d'Autriche? On n'a aucune donnée certaine à cet égard; mais il est probable que ce fut peu de temps avant le mariage du roi avec la fille de Maximilien II, qui eut lieu en 1570. Le grand portrait, le portrait officiel, celui au bas duquel le roi fit inscrire, à côté de son nom, celui du plus célèbre portraitiste français de l'époque, fut vraisemblablement destiné à l'empereur. Le petit portrait, en tout semblable au grand, mais d'un usage plus intime et d'un soin plus délicat, pouvant se porter avec soi, un portrait fait exprès pour le cœur, fut peint sans doute à l'intention de la jeune princesse qui allait devenir reine de France. Le contrat qui engageait les deux cours ayant été signé le 14 janvier 1570, ces deux portraits auraient fait partie des présents apportés à Vienne à la fin de 1569 ou dans les premiers jours de 1570. Leur présence dans la galerie impériale est dès lors aussi simple-

1. C'est en nous astreignant a cette règle que nous signalons, comme ayant ete peint aussi par Francois Clouet, un autre portrait de Charles IX, que possède encore la maison d'Autriche. Ce portrait appartient au musee d'Ambras. Charles IX y est représente a l'âge de onze ans. La date de 1561 se lit, en effet, au-dessus de la figure, à droite. C'est un simple buste, coupé à la hauteur des épaules, plus petit que nature, sans être, cependant, réduit à l'état de miniature. Le Charles IX du Belvédère et du Louvre se retrouve, avec neuf ans d'âge en moins, dans le Charles IX enfant de la galerie d'Ambras. Le dessin original de ce portrait est au Cabinet des estampes de la Bibliotheque Nationale de Paris.

ment expliquée que celle des joyaux d'origine française dans le trésor de la maison d'Autriche, et le nom de Janet figure au même titre dans le catalogue des tableaux du Belvédère que celui de Benvenuto Cellini dans la notice des joyaux du Schatzkammer[1].

Au point de vue de l'iconographie de Charles IX, notre petit portrait est le principal témoin qu'il faille interroger. Il nous livre au vif une des figures les plus énigmatiques de l'histoire. On est saisi devant lui par quelque chose de la tristesse maladive des vieilles races près de s'éteindre. Cette physionomie ne peut s'épanouir, tout est contrainte en elle. On est là comme devant une énigme, qui vous tient à distance par tout ce qu'elle contient d'impénétrable et de redoutable. Catherine de Médicis avait façonné l'âme de son fils à l'image de son âme. Depuis la tentative injurieuse et criminelle tentée par les huguenots contre lui le 27 septembre 1567, la vengeance s'était emparée de lui tout entier. Brantôme montre cette idée de vengeance planant sur tout son règne, de manière à en expliquer, j'allais dire à en légitimer le grand crime. Charles IX attendit son heure durant cinq ans. Elle sonna le 24 août 1572. Dès que le premier sang eût coulé dans cette abominable nuit, Charles IX vit rouge, devint fou, fut atroce. Le massacre terminé, il revendiqua pour lui la responsabilité tout entière ; mais il garda dans l'âme une blessure dont il ne devait pas guérir. Les moyens de justification, cependant, ne lui manquaient pas. Chaque fois que les réformés avaient trouvé moyen de tuer les papistes, ils ne s'en étaient pas fait faute, et si l'occasion de les massacrer en masse s'était présentée, ils n'auraient pas manqué de la saisir. Les papistes pensèrent qu'ils allaient porter un coup mortel à la Réforme, et crurent faire œuvre pie en versant à flots le sang des hérétiques. La papauté elle-même acclama ce massacre comme une action d'éclat. Grégoire XIII en reçut la nouvelle avec joie. La Saint-Barthélemy fut glorifiée au Vatican à l'égal d'une victoire sur les Turcs. Deux fresques lui furent consacrées dans la *Sala Regia*, à côté de la fresque qui célèbre la bataille de Lépante ; elles frappent encore nos regards chaque fois que nous entrons dans la chapelle Sixtine. Les inscriptions la-

1. La fameuse salière de Benvenuto Cellini, que nous sommes loin, d'ailleurs, d'admirer comme une œuvre de haut goût, fit partie des cadeaux envoyés, en cette occasion, par Charles IX à Maximilien II. On la voit encore dans le trésor impérial de Vienne.

tines qui les accompagnaient ont été effacées : mais les peintures restent, et suffisent comme témoins des félicitations qui partirent alors de Rome pour Paris. Faut-il s'en étonner? Nullement. Il faut simplement comprendre. Et puis, descendons en nous-mêmes, et, quand nous faisons de la Saint-Barthélemy la date maudite de la France, demandons-nous si nous avons le droit de jeter au passé la première pierre? La Saint-Barthélemy est un crime, assurément. Le crime a beau avoir reçu l'absolution « des mains d'où le pardon descend », l'éternelle religion le condamnera toujours. Mais ne convient-il pas à notre siècle d'en parler avec prudence. Nous tous qui avons tant besoin de pardon, détestons la Saint-Barthélemy comme un acte exécrable, mais n'enlevons pas à ceux qui l'ont commis leur recours en grâce devant l'histoire... Charles IX ne se remit pas de ces sanglantes journées. La lame avait usé le fourreau. Le corps était épuisé, l'âme n'y pouvait tenir, elle s'envola. Charles IX mourut en brave le 30 mai 1574, à l'âge de vingt-quatre ans, regardant la mort en face et l'accueillant comme une délivrance. Dans ce « maistre jour », dans ce « jour juge de tous les autres[1] », il fut véritablement homme. Il ne songea pas à lui et ne pensa qu'à la France, rendant grâces à Dieu de mourir jeune et sans enfant mâle[2] qui aurait nécessité une nouvelle régence, « car la France qui estoit tout ruynée par guerres civiles, avoit besoing d'un homme ». Elle devait, hélas! attendre quinze ans encore avant de le trouver.

Portrait d'Élisabeth d'Autriche[3]. — A côté du petit *Portrait de Charles IX* que nous avons placé dans le *Salon carré* comme un des plus dignes et des plus authentiques témoins de la peinture française au seizième siècle, nous voyons une peinture plus précieuse encore et d'une authenticité non moins douteuse, le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche*. De sorte qu'à côté de l'homme dont le nom est attaché à l'un des drames les plus sanglants de l'histoire, on peut regarder la femme qui fit croire à la vertu dans un milieu d'où avaient disparu la crainte de Dieu et le respect des hommes.

Élisabeth d'Autriche, accordée à Charles IX par contrat du 14 janvier 1570

1. Montaigne, *Essai*, liv. I, ch. XIX.

2. Charles IX n'avait eu d'Élisabeth d'Autriche qu'une fille, Marie-Élisabeth de France, née le 27 octobre 1572. Cette enfant mourut le 2 avril 1578.

3. 108, c. V.; 129, c. S.

et mariée à Spire par procuration le 22 octobre suivant, vit le roi pour la première fois à Mézières le 26 novembre, fut couronnée à Reims par le cardinal de Lorraine le 26 mars 1571, et fit son entrée solennelle à Paris le 29 du même mois. C'était une reine de seize ans. Elle était née en 1554, de l'empereur Maximilien II et de Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint. Une éducation forte et austère avait préparé cette princesse à ses devoirs de reine. Maximilien, retenu par des raisons politiques dans l'orbite de l'orthodoxie romaine, mais très porté par tempérament vers le protestantisme, avait fait de sa fille une femme religieuse au sens le plus élevé. En se séparant d'elle, il lui avait dit, avec le pressentiment de l'avenir : « Ma fille, vous allez reyne en un royaume le plus beau, le plus puissant et le plus grand qui soit au monde, et d'autant vous tiens-je très heureuse ; mais plus heureuse seriez-vous si vous le trouviez entier en son estat, et aussi fleurissant qu'il a esté autrefois ; mais vous le trouverez fort dissipé, desmembré, divisé et fany (disloqué), d'autant que si le roy vostre mary en tient une bonne part, les princes et seigneurs de la relligion en détiennent de leur costé l'autre part. Et ainsi qu'il lui dist, ainsi le trouva-t-elle. » Dans ce pauvre royaume où elle arriva pour les catastrophes suprêmes, la jeune Élisabeth d'Autriche, à force de bonté, sut gagner tous les cœurs, le cœur du roi le premier... Le portrait de François Clouet rend palpable, pour ainsi dire, ce qu'il y avait de rare dans cette princesse, « laquelle nous pouvons dire partout avoir esté l'une des meilleures, des plus douces, des plus sages et des plus vertueuses reynes qui regnast despuis le règne de tous les roys et reynes qui ayent jamais régné[1] ».

Le portrait d'Élisabeth d'Autriche est en buste. La figure est de trois quarts à gauche, très richement parée, les deux mains ramenées l'une sur l'autre, et moins grande que nature. A cette taille moyenne, le pinceau de Janet garde toutes ses délicatesses et n'a pas le temps de se refroidir encore ; il est rigoureux sans sécheresse, suave sans mièvrerie, minutieux sans puérilité. La tête est très attachante par sa physionomie, plutôt charmante que belle, exempte de recherche et de coquetterie, extrêmement jeune, avec un accent de bonté naturelle qui inspire la confiance et commande le respect. Les cheveux blonds sont crêpés et relevés au-dessus des tempes en deux petits ailerons qui finissent en pointe

1. C'est Brantôme qui nous renseigne sur Charles IX et sur Élisabeth d'Autriche.

FRANÇOIS CLOUET

(1510?-1572)

PORTRAIT D'ÉLISABETH D'AUTRICHE



au milieu du front ; un bandeau de pierreries est placé transversalement dans cette coiffure, tandis que des rangs de perles sont tressés dans les nattes qui s'enroulent au sommet de la tête. Le front, très découvert, est élevé et bien développé en largeur. Les yeux sont tournés à droite, en sens inverse du mouvement de la tête ; sans être grands, ils sont d'un joli dessin, franchement ouverts, limpides et honnêtes. Le nez est moyen. La bouche est petite, ingénue, aimable, en parfait accord d'expression avec les yeux. Elle ne parle pas français, cela se voit, ou du moins ne le parle qu'avec un accent étranger. La mâchoire inférieure a une légère tendance à se porter en avant, et le menton, quoiqu'il ne soit pas encore très proéminent, menace de le devenir. C'est là qu'est le signe caractéristique de la race. Très peu sensible dans ce portrait à cause de la grande jeunesse du personnage, il s'accentuera plus tard, et la ressemblance avec les ancêtres deviendra frappante.

Cette conformation particulière du bas du visage apparaît aussi bien dans les portraits du père d'Élisabeth d'Autriche, Maximilien II, que dans ceux de son aïeul, Charles-Quint, et se peut retrouver en remontant jusqu'à Marie de Bourgogne, Charles le Téméraire, Philippe le Bon, Jean sans Peur et Philippe le Hardi. Il semble même qu'il faille en rejeter la responsabilité sur les ducs de Bourgogne plutôt que sur les princes de la maison d'Autriche. Brantôme raconte « qu'une fois la reyne Aliénor (Éléonore d'Autriche, sœur aînée de Charles-Quint et femme de François Ier), passant par Dijon et allant faire ses dévotions au monastère des Chartreux de là et visiter les vénérables sépulchres de ses ayeulz, les ducs de Bourgogne, elle fut curieuse de les faire ouvrir. Elle y en veid aucuns si bien conservez et entiers, qu'elle y recogneut plusieurs formes, et entr'autres la bouche de leur visage. Sur quoy soudain elle s'écria : Ha! je pensais que nous tinsions nos bouches de ceux d'Autriche ; mais, à ce que je vois, nous les tenons de Marie de Bourgogne, notre ayeulle, et autres ducz de Bourgogne nos ayeulz. Si je vois jamais l'empereur, mon frère, je luy diray ; encore lui manderay-je. » Et une autre sœur de Charles-Quint, Marie d'Autriche, reine de Hongrie, qui « n'avoit aucune chose de laid et à quoy repreindre, non si sa grand bouche et avancée », se plaisait également à cette remarque, parce qu'elle lui donnait un trait de ressemblance avec les chefs de la maison de Bourgogne. La femme de Charles IX, elle aussi, toute fille d'Autriche qu'elle est, conserve quelque chose du vieux sang bourguignon. Mais la fraî-

cheur de ses seize ans efface toute impression fâcheuse. On ne voit rien en elle que de fleuri. Ses joues, sans maigreur ni embonpoint, gardent une forme pure. Son oreille, rose et fine, est d'un dessin charmant. Tout est mignon dans sa mignonne petite tête; tout y est sans fard, dans un temps où tout était fardé. Le bas de cet aimable visage repose sur une fraise à godrons garnie d'une fine dentelle. La guimpe qui couvre la gorge est bouillonnée, quadrillée de perles et piquée d'un bouton d'or émaillé à chacun des angles du quadrille. Un collier en forme de carcan, semblable au bandeau de joaillerie placé dans la coiffure, est passé sur cette guimpe à la hauteur du cou[1]. La robe, ouverte sur la poitrine, est en brocart d'or à ramages d'argent, avec une garniture et une pendeloque de pierreries qui forment la partie principale de la parure à laquelle appartiennent aussi le bandeau de tête et le carcan. Les manches, du même brocart que la robe, sont coupées de crevés blancs épinglés de perles à chaque bouillon. Ce costume est celui d'une reine, et il est surtout celui d'une honnête femme; les perles, les rubis, les émeraudes y sont à profusion, et il paraît modeste, tant il est porté avec bonne grâce et simplicité. Les mains, enfin, aux doigts fuselés et aux ongles roses, délicates de forme et de couleur délicieuse, complètent à ravir le charme de cette exquise peinture.

Au milieu de toutes les tristesses qu'a réveillées en nous l'image de Charles IX, la vue de cette bonne « petite reyne » laisse en nos cœurs une lueur réchauffante. Le portrait de Janet représente Élisabeth d'Autriche dans les premiers temps de son séjour en France. Tout semble lui sourire. Quoique ruinés par la guerre civile, nous avons salué sa venue par des fêtes dans lesquelles l'or a été répandu à profusion. Les Allemands et les Espagnols étaient là qui accompagnaient la fiancée, nous avons voulu faire montre devant eux d'une richesse que nous n'avions plus. Puis, toutes les fusées éteintes, la jeune reine est entrée, sans y rien comprendre, dans cette cour hérissée d'intrigues. Catherine de Médicis, qui feignait de l'aimer, et Charles IX, qui la vénérait trop pour l'affectionner beaucoup, l'ont exclue de leur conseil et tenue à l'écart de toutes les affaires; ils ont eu peur de sa droiture, et elle a tout ignoré des horreurs qui étaient proches. Elle ne soupçonna rien de la Saint-Barthélemy. Le secret en avait été si bien

1. M. Germain Bapst a retrouvé cette parure dans les joyaux de la couronne de France.

gardé, qu'elle s'alla coucher comme à son ordinaire et n'apprit qu'à son réveil « le beau mystère qui se jouait ». — « Hélas, dit-elle soudain, le roy, mon mary, le scait-il? » — « Ouy, madame, c'est luy-même qui le fait faire. » — « O mon Dieu! s'écria-t-elle, qu'est cecy? et quelz conseillers sont ceux-là qui luy ont donné tel advis? Mon Dieu! je te supplie et te requiers de luy vouloir pardonner; car, si tu n'en as pitié, j'ay grand peur que cette offance soit mal pardonnable. » Et soudain demanda ses heures et se mit en oraison, et pria Dieu la larme à l'œil. » Elle était grosse de sept mois et n'avait que dix-huit ans; et voilà les malheurs qui s'accumulent et les illusions qui s'envolent. Elle redouble de patience et de douceur pour Charles IX, qui devient de plus en plus sombre, violent, emporté, et qui de plus en plus la délaisse. « Mais elle ne luy en fit jamais pire chère, ny ne luy en dict pire parolle, supportant patiemment sa petite jalousie et le larcin qu'il luy faisoit. » Charles IX l'appelait *sa sainte*. Elle était sainte, en effet, et d'autant plus sainte que l'effacement et l'humilité faisaient partie de sa sainteté. Sa religion était grande, mais sans rien d'extérieur. « Elle estoit très dévote et nullement bigotte. » Ce n'est que par des indiscrétions de femmes de service qu'on sut les macérations et les exercices de piété surhumains auxquels elle se livrait, quand, enfermée dans ses rideaux, elle se croyait à l'abri de toute surprise. Plus les calamités publiques augmentaient, plus elle redoublait d'austérité. Il semblait qu'elle voulût prendre à son compte, afin de les racheter, les iniquités de tout un peuple. Aussi le peuple avait-il pour elle une sorte de culte. Quand le roi tomba malade, elle l'entoura des soins les plus pieux, les plus discrets, les plus tendres. Brantôme, rarement ému, parle d'elle avec émotion. Il la montre auprès de « son seigneur et mari, luy gisant en son lict, et le venant visiter ». Elle s'asseyait près de lui, plus souvent à l'écart, pleurait et priait, sans qu'on la vît ni prier ni pleurer, « jettoit ses yeux sur luy si fixement, que sans les retirer aucunement de dessus, vous eussiez dict qu'elle le couvoit dans son cœur de l'amour qu'elle lui portoit... » Charles IX mourut. Peut-être parvint-elle à lui charmer la mort et à dégager ses approches des terreurs de l'éternité. Sa peine fut grande, mais discrète, sans cris, sans éclat, tout entière entre Dieu et elle. Brantôme la dépeint alors « jettant ses belles et précieuses larmes, si tendrement, soupirant si doucement et bassement, qu'on jugeoit bien en elle qu'elle se contraignoit en ses douleurs... »

Henri III devenu roi, elle sentit qu'elle n'avait plus sa place dans cette France dont elle avait été l'honneur, et elle la quitta. Les Parisiens, qui attachaient à sa présence parmi eux une importance superstitieuse, disaient, en la voyant partir, qu'avec elle s'en allait l'espérance. Elle se retira à Vienne et y fonda le monastère de Sainte-Claire. Philippe II la voulut épouser. Malgré les instances de sa mère, elle s'y refusa, voulant rester fidèle jusqu'à la fin de ses jours au roi son mari. Elle mourut à l'âge de trente-huit ans, le 22 janvier 1592, ne laissant derrière elle que le souvenir de ses vertus. « La meilleure de nous est morte », dit la reine d'Espagne à l'ambassadeur de France... Cette femme si pure avait été l'indulgence même. Elle s'était prise d'une grande affection pour sa belle-sœur la reine de Navarre, et n'avait cessé de lui être secourable. Voyant la pauvre égarée prisonnière au château d'Usson, réduite à la dernière indigence et abandonnée du monde entier, elle lui donna la moitié du revenu de son douaire. Ces deux femmes, à un an près du même âge, avaient un trait commun, la bonté. Élisabeth d'Autriche ne vit dans Marguerite de France que ce qu'il y avait d'aimable et de généreux; sur le reste elle jeta le voile. Marguerite de Navarre, une des plus folles figures de ce temps si fécond en folies, eut cette rare fortune d'avoir pour amie dans sa jeunesse Élisabeth d'Autriche, une des plus saintes femmes du seizième siècle, et pour aumônier dans sa vieillesse Vincent de Paul, le plus saint homme du dix-septième. Quand elle apprit la mort d'Élisabeth, sa douleur fut extrême. « Elle en garda vingt jours durant le lict, l'entretenant de pleurs et continuelles larmes et de gémissemens assidus; et oncques puis n'a fait que la regretter et déplorer, espandant sur sa mémoire les plus belles paroles qu'il ne seroit besoing d'en emprunter d'autres pour la louer et la mettre dans l'immortalité... » Brantôme se trompe; il y a quelque chose de plus touchant que toutes les paroles, c'est le portrait qui nous occupe et la grâce qui s'en dégage[1]. On aime Élisabeth d'Autriche dans ce portrait; on l'aime pour le charme lumineux de sa blonde petite tête et pour la clarté douce de ses yeux.

Aucun document authentique ne nous renseigne sur la destination première du portrait peint par Janet. Tout porte à croire que François Clouet

1. Le dessin original qui a servi à l'exécution de cette peinture se trouve au *Cabinet des estampes* de notre Bibliothèque Nationale.

l'exécuta pour le roi lui-même presque aussitôt après l'arrivée en France d'Élisabeth d'Autriche. Mais que devint-il après la mort de Charles IX? Et, s'il a tenu sa place dans le cabinet du roi d'abord, quand et comment en est-il sorti? Henri III, qui usait du trésor royal avec tant de légèreté, n'a-t-il pas fait de cette peinture une de ces libéralités qui ressemblaient si fort à de la dissipation? Les restes d'un cachet de cire, sur lequel on distingue encore la couleuvre de Colbert, se voit au revers du panneau. Le portrait d'Élisabeth d'Autriche a donc fait partie des collections du grand ministre de Louis XIV. On le retrouve ensuite chez Gaignières au commencement du dix-huitième siècle, puis on en perd complètement la trace. Clairambault, chargé de choisir ce qui devait être conservé à la couronne parmi les trésors légués par Gaignières à Louis XIV, a dû réserver ce portrait; mais aucun des inventaires royaux n'en fait mention, et le catalogue dressé à l'époque de la Révolution lors de la création du Musée national n'en parle pas davantage. On le cherche vainement aussi dans le Musée Napoléon, ainsi que dans la *Notice* du Musée royal imprimée en 1816. Il est inscrit pour la première fois et porté aux inconnus dans le supplément de l'inventaire manuscrit de 1820; mais il attire encore si peu l'attention, qu'on le passe sous silence dans la *Notice* publiée trois ans plus tard (1823). C'est en 1838 qu'on le voit pour la première fois dans un catalogue imprimé, et c'est en 1841 seulement qu'il y figure avec sa véritable attribution. En 1845, enfin, on lui rend l'hommage qui lui est dû en le mettant à une place d'honneur dans le *Salon carré* du Louvre... Au milieu des plus grands maîtres des plus grandes écoles, François Clouet représente avec dignité ce qu'il y eut de vraiment français en France dans le domaine de la peinture au temps des Valois.

Le portrait d'Élisabeth d'Autriche n'a pas de signature, mais, nous l'avons dit, il est tellement semblable à l'œuvre, unique jusqu'ici, au bas de laquelle on a trouvé le nom de Jehannet, qu'il faut, sans hésitation, l'attribuer à notre grand portraitiste. Nous avons donc là encore une peinture tout à fait authentique de François Clouet, une de ses œuvres maîtresses qui peuvent servir de type pour reconnaître, parmi les innombrables portraits donnés à Jehannet, ceux à qui cette attribution doit être conservée. C'est ici qu'il convient de serrer de près et de définir, s'il se peut, la manière de François Clouet.

La peinture de François Clouet est lisse et sans rien de heurté. La touche

ne s'y fait pas sentir; elle n'intervient que comme un moyen de construction préparatoire et disparaît sous un revêtement soigneusement poli. La surface est calme; mais les dessous, où chaque coup de pinceau marque comme un effort de la pensée, n'en existent pas moins. Si l'on pouvait avoir des doutes à cet égard, la science serait là pour les faire cesser... Revenons vers le petit portrait de Charles IX et regardons encore une fois, dans cette peinture, la tête et les mains, dont la limpidité paraît impénétrable. Plaçons en regard une photographie de ce portrait tirée sur un *négatif* dont on aura intentionnellement exagéré l'impressionnabilité au moyen d'un excès de brômure d'argent. Nous hésiterons à croire que cette photographie soit la reproduction du tableau, tant elle en dénature profondément l'apparence. C'est que l'inexorable lumière, arrachant le masque de placidité qui produit l'illusion, montre tout ce qu'il recouvre, et nous met aux prises avec un chaos fécond que nous ne soupçonnions pas. Si, donc, la peinture de Jehannet a quelque chose de la tranquillité de surface des plus beaux émaux, ce n'est là qu'un mirage : quoique mince d'apparence, elle n'a rien de plat; elle repose sur des dessous solidement établis, capables de porter l'organisme vital le mieux équilibré et de rendre en même temps l'être moral tout entier. Ne voyez-vous pas, dans ce portrait de Charles IX, ce qu'il y a de trouble sous la transparence de l'épiderme? Ne sentez-vous pas, sous ce calme trompeur, gronder les passions frémissantes? Le savoir est considérable et l'art est exquis dans de pareilles peintures, et ils sont en même temps si modestes, qu'on pourrait croire à quelque chose de naïf. Les têtes sont étudiées par un peintre qui est un physionomiste de premier ordre. Il est impossible, en les regardant, de se méprendre sur le caractère et sur les facultés maîtresses du personnage représenté. Le dessin est d'une rigueur qui serait voisine de la sécheresse si les tempéraments les mieux ménagés n'en assouplissaient les contours. La couleur, très sobre et se tenant toujours dans un mode tempéré, semble intervenir surtout pour donner à la forme plus de précision. Les ombres, qui se distinguent à peine des parties claires, laissent la lumière partout répandue. Tout est de plein jour dans ces portraits. On n'y voit rien de ces fluidités obscures où se perd l'apparence de la réalité. Rien ne s'atténue ni ne s'efface sous ce délicat pinceau. François Clouet ne connaît pas le clair-obscur. Il ne songe pas à noyer le contour réel dans un bain d'ombre. Le modelé ne cesse jamais

d'être emprisonné dans un contour rigide: il est si fin qu'il se fait à peine sentir, et si juste qu'il semble ne pouvoir s'accuser avec plus d'évidence. Les reliefs sont très peu voyants, et la sensation est délicieuse à ne les pas voir davantage. Les mains, nous l'avons observé, sont d'une recherche et d'une coquetterie surprenantes. Le soin est poussé jusqu'à ses dernières limites dans le rendu des moindres détails du costume : étoffes, dentelles, broderies, perles et pierres précieuses, bijoux d'or émaillé, sont traités avec la plus scrupuleuse exactitude. Tout est aussi vrai que la vérité même. De pareilles peintures, cependant, ne sont faites que pour les délicats, et François Clouet a un genre de délicatesse qui n'appartient qu'à lui[1].

Le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche* par François Clouet se trouve, dans le *Salon carré* du Louvre, au-dessous du *Portrait d'Anne de Clèves* par Holbein. On dirait que le peintre des Valois s'est mis là sous la protection du peintre de Bâle. Il a, en outre, à ses côtés Memling, représenté par le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, et, vis-à-vis de lui sur la paroi opposée, Jean van Eyck avec la *Vierge au donateur*. De sorte

1. Nous en savons assez maintenant pour distinguer Janet de ses imitateurs et pour ne le plus confondre avec d'autres portraitistes du même temps, qui furent aussi des maîtres. On voit, depuis plus d'un demi-siècle, au Musée du Louvre, le portrait du roi Charles IX et celui du comte de Brissac placés dans un même cadre et sous l'attribution commune de Jehannet, bien que ces deux peintures soient tout à fait dissemblables. La *Notice* imprimée en 1855 n'a maintenu, il est vrai, le nom de François Clouet que pour le portrait de Charles IX, mais elle a mis le portrait du comte de Brissac à l'actif de l'*école des Clouet*, et c'est là une erreur. L'artiste qui a exécuté ce portrait a vu la nature d'une tout autre manière que Janet, ce qui ne l'a pas empêché d'être, pour son propre compte, un excellent peintre. Dans le portrait du comte de Brissac, rien ne répond au signalement que nous venons de donner des œuvres de François Clouet. Autant il y a de réserve et de tenue dans le portrait de Charles IX, autant il y a d'indépendance et de laisser-aller dans celui de Brissac. Le coloris de ce dernier est plus chaud, plus flamand. L'artiste qui a exécuté ce portrait est un moins grand dessinateur que Janet, mais il est plus peintre. Certaines parties de la tête, l'oreille notamment, sont plutôt indiquées que faites. Clouet ne se laisse pas aller à de pareilles négligences. Les fonds, d'un vert émeraude ou d'un bleu turquoise, ne sont pas non plus dans les habitudes de François Clouet, qui, généralement, place ses personnages sur des fonds perdus de couleur sombre. Cette remarque, cependant, n'a rien d'absolu, témoin le petit François II du musée d'Anvers. Faut-il donner à Corneille de Lyon le portrait du comte de Brissac, de même que les portraits du maréchal de Saint-André et d'Antoine de Bourbon-Vendôme que nous voyons également au Louvre? On ne sait, car on ne possède pas jusqu'à présent, pour Corneille de Lyon, ce qui nous est acquis pour François Clouet, une œuvre authentique et indéniable qui puisse servir de point de départ pour en découvrir d'autres. (V. *Charles IX et François Clouet*, par M. F. A. Gruyer. *Revue des Deux-Mondes* du 1er décembre 1885.

que, d'un même regard, on peut embrasser dans ses origines et dans ses transformations successives cet art qui jaillit spontanément et avec toute sa force à deux pas de la mer du Nord au commencement du quinzième siècle, pour se répandre au siècle suivant sur le Rhin helvétique, et venir enfin sur les rives de la Loire et de la Seine en s'y épanouissant avec une physionomie nouvelle. L'art d'Holbein est contenu dans l'art de Van Eyck. Pour s'en convaincre, il suffit de rapprocher le portrait d'Anne de Clèves par Holbein de celui du Donateur par Van Eyck. La langue pittoresque de Holbein est celle-là même que Van Eyck a créée de toutes pièces et fixée par d'impérissables chefs-d'œuvre. François Clouet est loin de parler cette forte langue avec la même énergie d'accentuation. C'est à Holbein surtout qu'il se rattache. Quant à ses origines flamandes, c'est plutôt par Memling que par Van Eyck qu'il les rappelle. Janet et Memling, en présence de la nature et devant la femme surtout, ont la même délicatesse de conscience. Élisabeth d'Autriche, sous le pinceau de François Clouet, n'a-t-elle pas quelque chose de la suavité des saintes entrevues, près de cent ans auparavant, par le peintre de l'hôpital Saint-Jean? Tout en évoquant de pareils souvenirs, l'œuvre de Janet est essentiellement personnelle et vraiment française. François Clouet est Français par l'esprit, par la clarté, par le style. Quand on le considère à côté de ses illustres devanciers, quand on le compare à Van Eyck, à Memling, à Holbein, on reconnaît qu'il n'est pas de premier rang, mais qu'il est de premier ordre. Ses portraits ne présentent ni l'énergie ni l'ampleur de ceux de Holbein, mais ils ont plus de limpidité et procurent avec plus d'évidence le sentiment délicieux d'une forme choisie dans la réalité du modèle vivant. François Clouet cherche avant tout la précision. Le vague est un de ces malaises de l'esprit dont il se préserve avec soin. On voit en lui un peintre d'une rare distinction, doué, non pas d'une imagination ardente, mais d'un esprit solide, tempéré, contenu, qui ne s'élève ni ne descend outre mesure, ferme sans raideur et précis sans sécheresse, cherchant partout l'exactitude et la trouvant sans tomber dans la minutie, n'abusant ni de la force ni de la finesse, n'allant pas au delà du naturel et ne tombant jamais dans l'obscurité. Dans un temps comme le nôtre, où la peinture française a presque tout perdu de ses belles clartés, il est bon de regarder des portraits comme ceux de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche, où se retrouvent la délicatesse de notre race et la précision de notre esprit.

François Clouet est le seul peintre français que nous rencontrions en France

au seizième siècle dans notre *Voyage autour du Salon carré*. Lui seul est là pour représenter la Renaissance française au temps des Valois. Les deux portraits qu'il nous offre sont d'un intérêt considérable pour l'histoire de l'art et d'une grande importance pour l'histoire de France. Et puis, nous sentions, en les regardant, passer sur nous un souffle qui nous soulevait doucement et nous faisait remonter presque jusqu'aux sources. Nous goûtions devant eux quelque chose encore de la fraîcheur printanière et de la saveur virginale des impressions primitives, et nous ne pouvions en détacher ni les yeux ni le cœur. Voilà notre excuse pour nous être, plus que de mesure peut-être, attardé devant eux.

Rien de l'école de Fontainebleau ne paraît et ne devait paraître dans le *Salon carré* du Louvre. Primatice mort, nos peintres vont-ils au moins reprendre leur indépendance? Nullement. Toussaint Dubreuil, qui recueillit la succession du maître italien, était depuis quarante ans sous le joug absolu des ultramontains. Rien de français ne restait en lui. La direction officielle imprimée à notre peinture continua donc d'être la même, ou plutôt elle devint plus mauvaise encore. Avec Dubreuil, les dernières lueurs du grand art disparurent. L'exagération resta la même, avec un surcroît de pédantisme et la raideur en plus. Ce fut une aggravation dans la voie du pire. Sous un régent d'une aussi médiocre surface, la peinture française au seizième siècle acheva presque de mourir. Les guerres de religion, d'ailleurs, étaient en train de faire à nos peintres des conditions d'une exceptionnelle dureté. La France étant aux ligueurs, nos pauvres artistes allèrent chercher sous d'autres cieux un air moins vicié que le nôtre. Le courant de l'émigration avait porté, durant un demi-siècle, les artistes italiens vers la France; un courant en sens opposé poussa dès lors nos artistes vers l'Italie. Qu'en advint-il? Les meilleurs de nos peintres au dix-septième siècle vont nous le dire dans le *Salon carré*. Passons par-dessus Jean de Boulongne, dit le Valentin[1], et allons tout de suite au plus grand de tous, à Nicolas Poussin. Nul aussi bien que lui ne peut nous renseigner.

1. En levant bien haut les yeux, on l'aperçoit plutôt qu'on ne le voit à des distances où l'on ne distingue plus. Cet imitateur du Caravage n'est donc là que comme remplissage. Sans être digne du *Salon carré*, il ne mérite pas une place à ce point sacrifiée.

NICOLAS POUSSIN.

Le Louvre possède quarante tableaux de Poussin choisis parmi ses meilleurs et représentant toute la période d'activité de sa vie. Trois d'entre eux se trouvent actuellement au *Salon carré :* un grand tableau d'église placé dans les hauteurs, *Saint François Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Sangorima ;* deux tableaux de dimensions moyennes (la vraie taille du Poussin), le *Ravissement de saint Paul* et le *Diogène.* A ces deux derniers, nous substituerons ou plutôt nous ajouterons les *Aveugles de Jéricho* et le *Déluge...* Mais avant de nous arrêter devant ces peintures, il faut parler du maître lui-même, car sa vie et son œuvre se tiennent par le caractère, par la dignité, j'allais dire aussi par le style. Regardez son portrait, et voyez ses tableaux ainsi que ses dessins, on va de l'un aux autres sans changer d'impression. Cette noble prestance, ce regard honnête, ce front calme, ces traits austères qui rappellent à la fois Mantegna et Turenne, ne semblent-ils pas se retrouver dans tout ce que Poussin a signé de son nom?

Nicolas Poussin naquit en juin 1594 au hameau de Villers, dépendant de la paroisse des Andelys. Un champ, connu sous le nom de Clos-Poussin, conserve encore le souvenir du peintre. Jean Poussin, père de Nicolas, était de bonne maison. Sa famille, originaire du Maine[1], avait été ruinée par les guerres civiles des règnes de Charles IX et de Henri III et s'était réfugiée dans le Soissonnais. Engagé dans le parti du roi de Navarre, il servait au régiment de Chavannes, où l'un de ses oncles était capitaine. Après la reddition de Vernon, qui suivit la victoire d'Ivry (17 mars 1590), il s'arrêta dans la ville nouvellement reconquise, y connut Marie de Laisement, veuve d'un procureur nommé Lemoine, et l'épousa. Marie de Laisement était née aux Andelys et avait suivi son premier mari à Vernon. N'ayant plus de raison pour rester dans le Vexin, elle revint avec son second mari se fixer à Villers, pour y vivre dans la maison qu'elle tenait de ses ancêtres. C'est là qu'elle mit au monde Nicolas Poussin... Henri IV venait d'entrer à Paris (22 mars 1594), et

1. V. Borel d'Hauterive. *Annuaire de la noblesse de France*. 1852. p. 220.

jamais la France n'avait été plus bas qu'elle n'était depuis vingt ans. L'anarchie s'était unie à l'étranger pour ruiner le pays. La ligue avait fait main basse sur la moitié de la France; l'Espagne et la Savoie s'apprêtaient à prendre le reste. Henri IV, en montant sur le trône, était un roi sans royaume. Quelques années après, il avait fait de ce royaume le premier de l'Europe. La France, divisée naguère en deux peuples, n'en formait plus qu'un seul, prospère à l'intérieur, respecté au dehors. L'unité nationale était fondée. L'ordre régnait partout et dans tout. Voilà ce que trouva Nicolas Poussin à son premier éveil; et lui aussi, dans le domaine de l'art, il devait créer bientôt une sorte d'unité nationale. Il allait prendre possession de l'Italie, qui naguère avait pris possession de la France, et fonder une école de peinture, où le génie réfléchi de notre race, tout en s'inspirant des modèles italiens, devait se retrouver et se perpétuer.

Nicolas Poussin était né artiste et ne pensa jamais à être autre chose. Son père, que la gêne avait atteint, voulait pour lui une carrière lucrative et le dirigeait en conséquence; mais sa vocation eut beau être contrariée, rien n'y fit. Quintin Varin, dans ses courses vagabondes, s'étant arrêté aux Andelys et ayant vu les premiers essais de l'enfant, fut frappé de ce qu'ils révélaient d'observation consciencieuse et de précoce raison. Il comprit en véritable artiste cette âme à peine éclose, il en ressentit la chaleur et se prit pour elle d'une affection singulière. Grâce à lui, les résistances paternelles furent vaincues, et Poussin put se consacrer à la peinture sous un véritable maître. C'était en 1610, Nicolas Poussin avait seize ans. Il travailla dans l'atelier de Varin deux ans environ, jusqu'au moment sans doute où le peintre picard reprit sa vie ambulante et aventureuse[1]. A l'âge de dix-huit ans, en 1612, Poussin, dit Félibien, quitta clandestinement la maison paternelle pour venir à Paris, où il comptait

1. On ne sait presque rien de Varin et très peu de choses aussi de ses œuvres. Félibien, qui écrivait à la fin du dix-septième siècle et pouvait nous renseigner presque de première main, ne mentionne qu'un seul de ses tableaux. « Dans ce temps-là, vers 1520, Varin, originaire d'Amiens, peignait à Paris. Il a fait le tableau du grand autel des Carmes Déchausez, proche Luxembourg. Poussin avait travaillé avec lui. » (*Entretiens*, t. III, p. 388. En 1704, Simon, conseiller au présidial de Beauvais, donne pour la première fois, dans le *Supplément à l'histoire du Beauvoisis*, des détails sur Varin, que reproduit soixante ans plus tard Piganiol de la Force. En 1821, Marie Graham, dans ses *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, jette quelque lumière sur Quintin Varin. En 1847, enfin, Philippe de Pointel (marquis de Chennevières) écrit l'histoire de Quintin Varin. (*Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. I, p. 217.) Varin, né à Beauvais on ne sait quand, élève on ne sait de qui, mort on ne sait où, vivait d'une vie nomade, allant de province en province et semant sur son passage

sur un enseignement fort et où il n'eut que d'amères déceptions[1]. Il avait appris de Quintin Varin la pratique de son art; désormais les procédés matériels de la peinture lui étaient familiers. La détrempe surtout, que Varin maniait avec supériorité, allait être entre ses mains un instrument docile. Durant toute sa vie, on sentira dans ses tableaux quelque chose de cette manière de peindre. Poussin travailla ensuite chez différents peintres, mais sans s'attacher à aucun, et jamais il n'avoua d'autre maître que Quintin Varin.

Les jours sombres et l'époque obscure de la vie de Poussin vont de 1612 à 1624, depuis son premier voyage à Paris jusqu'à son premier séjour à Rome. Sur ces douze années de labeur et de pauvreté qui mènent Nicolas Poussin de dix-huit à trente ans, on ne recueille guère que des légendes. L'histoire écrite de Poussin, ce sont ses lettres; son histoire parlée, ce sont ses œuvres. Il faut lire et relire les unes, regarder les autres sans cesse et les étudier sans relâche. Malheureusement, les lettres de Poussin ne datent que de 1638, et aucune de ses œuvres n'est connue d'une façon certaine avant 1630. Jusque-là, on en est réduit aux informations vagues de Bellori et de Félibien. Elles montrent Nicolas Poussin à Paris en 1612, errant, presque fugitif, cherchant un guide sûr et ne le trouvant pas. Ce jeune esprit en quête de perfection, épris de science en même temps que d'idéal, ne rencontre chez aucun des peintres en vogue ni les idées ni les formes pittoresques qu'il avait rêvées. De vagues aspirations le poussaient vers un inconnu qui paraissait fuir devant lui, quand un mathématicien nommé Courtois lui fit pressentir la réalisation de son rêve. Courtois était attaché au jeune roi Louis XIII et logeait au Louvre, où il avait réuni les plus belles estampes du seizième siècle. Il mit à la disposition du Poussin les gravures de Marc-Antoine. Ce fut le *Fiat lux* du jeune peintre.

ses œuvres petites et grandes. Il arriva aux Andelys vers 1510 et y resta jusqu'en 1512. Il vint ensuite à Paris où il végéta misérablement dans un galetas de la rue de la Verrerie. Il y connut un pamphlétaire nommé Durand, qui fut roué vif en place de Grève le 16 juillet 1518 pour avoir rimé contre le roi. Varin craignit d'être accusé de complicité, fit le mort pendant une dizaine d'années et ne reparut que vers 1530. C'est alors qu'il peignit, pour l'église des Carmes, la *Présentation au Temple*, qui se trouve dans l'église Saint-Germain des Prés. C'est une œuvre de mérite qui fait songer aux Carrache, en même temps qu'à Coypel et à Jouvenet, mais nullement à Poussin.

1. « ... Lorsque âgé de dix-huit ans, il (Poussin) crut être en état de quitter son païs, il sortit de la maison de son père sans qu'on s'en aperçût, et vint à Paris pour mieux apprendre un art dont il connoissoit déjà les difficultez, mais qu'il aimait avec beaucoup de passion... » (*Entretiens*, t. IV, p. 5.) Parmi les maîtres que fréquenta Poussin, Félibien cite le Flamand Ferdinand Elle. (*Entretiens*, t. IV, p. 16.)

Jusqu'alors il avait vu de la peinture ; il entrevoyait enfin *la peinture*. Le dessin, la composition, l'expression, la vérité en même temps que la poésie des choses, tout s'éclaira soudain devant lui dans le domaine de l'interprétation pittoresque. Raphaël lui apparut dès lors comme le maître par excellence, et, sans renier l'esprit français, ce fut à l'école romaine des vingt premières années du seizième siècle qu'il résolut de se confier. En attendant qu'il lui fût donné de voir le maître face à face et dans son propre domaine, il recueillit avec avidité ce qui lui fut permis d'en apercevoir à Paris, de sorte que Bellori put dire avec justesse : « *Parve egli educato nella scuola di Raffaello, da cui certamente bibbe il latte e la vita dell'arte.* » C'est bien, en effet, à l'école de Raphaël que Poussin semble avoir été élevé, c'est bien à Raphaël lui-même qu'il paraît avoir emprunté le souffle et la vie.

En attendant qu'il pût aller à Rome, Poussin vivait à Paris seul et d'une vie nécessiteuse, trop avide de lumière pour ne la point chercher même au prix des plus dures épreuves, trop pauvre pour reculer devant aucun travail, dessinant et peignant à vil prix n'importe quoi pour n'importe qui... Ici se place l'épisode légendaire de ce jeune gentilhomme poitevin, qui, passionné pour les arts et plein d'admiration pour Poussin, lui vient généreusement en aide. Il l'emmène en Poitou, dans l'intention de lui faire décorer son château. Mais ce Mécène improvisé avait une mère, qui, n'entendant rien à la peinture et ayant les peintres en profond dédain, ne vit dans Poussin qu'un domestique inutile et le traita comme le dernier valet. Le pauvre artiste quitte aussitôt cette inhospitalière demeure, et le voilà sans aucune ressource dans une province éloignée, se rapprochant peu à peu de Paris, travaillant au jour le jour pour gagner le pain quotidien, et laissant sur sa route, à Blois, à Chiverny et ailleurs, des témoignages de son talent. Il arrive à Paris complètement épuisé, tombe malade et retourne aux Andelys où il reste un an afin de rétablir sa santé. On suppose que cette première émigration avait duré trois ans... Poussin revient à Paris en 1616. Combien de temps dure ce second séjour ? Par quels travaux est-il marqué ? On l'ignore. Possédé du désir d'aller à Rome, il se met en route en 1620, — cette date généralement adoptée est arbitraire, — s'arrête à Florence, puis est « contraint par un accident de revenir sur ses pas[1] ». Quel est cet accident ? Rien ne l'indique. En 1622, Félibien retrouve Poussin à

1. Félibien, t. IV, p. 6, 7, 8.

Lyon, toujours attiré vers Rome et toujours empêché. Pourquoi cette date de 1622? Quels sont les travaux qui le retiennent à Lyon? Quel est l'obstacle qui se dresse entre lui et la terre promise qui semble toujours reculer devant lui? Dès cette époque, pourtant, Poussin était sorti du rang. Le chevalier Marin (Gian Battista Marini)[1], qui resta à Paris de 1615 à 1622, le recherchait pour la fécondité de ses inventions autant que pour l'habileté de sa main; il rimait des poèmes médiocres, d'après lesquels Poussin faisait sans doute de fort beaux dessins. Les vers du poète ont été depuis longtemps oubliés et les dessins du peintre sont de plus en plus admirés. Mais, en ce temps-là, le poète était célèbre et comblé de faveurs, le peintre était obscur et délaissé. Le poème d'*Adonis,* illisible aujourd'hui, passionnait les beaux esprits de France et d'Italie, et Poussin, qui n'avait pu puiser encore aux sources de l'antiquité, partageait peut-être l'engouement général. Bellori parle d'un dessin de Poussin représentant la *Naissance d'Adonis* qui se trouvait, avec d'autres dessins du même peintre, dans la bibliothèque du cardinal Massimi. C'est la première indication précise donnée par un écrivain du dix-septième siècle sur une œuvre de Poussin... En 1623, Poussin peint en détrempe six grands panneaux décoratifs pour les fêtes de la canonisation de saint Ignace et de saint François Xavier. En 1624, enfin, il arrive jusqu'à Rome. Il avait trente ans. Marini, avant de partir pour Naples[2], lui avait ménagé la protection du cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Mais le cardinal fut presque aussitôt envoyé comme légat en Espagne et en France, et Poussin se trouva seul à Rome, presque sans ressource.

Quand Poussin vint à Rome, Simon Vouet allait bientôt en partir pour revenir en France, où l'appelait la fortune. L'Italie d'alors comme celle d'aujourd'hui, quoi qu'on dise, était pour les peintres le lieu des fortes études. Mais que de pièges et de contagieux exemples n'y avait-il pas à éviter! Vouet, loin de les fuir, les avait recherchés. Poussin allait résister aux séductions d'un présent mensonger et se réfugier dans la pureté divine du passé. Représentons-nous ce jeune solitaire, grave, recueilli, à la démarche austère, au regard profond, plus semblable à un philosophe chrétien sorti de Port-Royal qu'à un échappé des ateliers parisiens, s'isolant dans ses pensées, animé du

1. « Considéré comme le plus excellent poète italien qui fût alors. » (Félibien, t. IV, p. 8.)
2. Où il mourut l'année suivante.

désir de savoir, dessinant toujours, en tête à tête perpétuel avec lui-même, sans amis, sans soutien, presque sans ressource et faisant tête à la pauvreté, heureux de vivre et de travailler sous ce ciel romain cher aux peintres et aux muses, vivant avec bonheur au milieu des palais remplis de chefs-d'œuvre et parmi les ruines encombrées de souvenirs, s'enivrant de lumière dans cette campagne aux ondulations harmonieuses, en perpétuelle extase devant ces horizons grandioses qui se fondent avec tant de douceur dans l'infini des cieux, ne perdant jamais pied cependant, accordant à la poésie tous ses privilèges en réservant à la raison tous ses droits, attiré vers l'antiquité par une invincible sympathie, épris de Raphaël autant que de l'antiquité, païen souvent par la forme, chrétien toujours par le fond, respectueux de toutes les traditions, plus respectueux encore de lui-même et de son indépendance absolue. Sur cette incomparable terrasse de la Trinité-des-Monts où il devait habiter un jour, voyons-le, par une de ces matinées radieuses familières au climat romain, s'absorber dans la contemplation d'un spectacle d'une si étonnante beauté. Quel scandale ne dut pas causer dans les ateliers à la mode ce jeune étranger tombant ainsi dans Rome et affectant une dédaigneuse indifférence pour les engouements de la foule! Poussin ne parut pas s'en apercevoir, et la clameur bientôt s'apaisa. Son attitude n'avait rien de provoquant, et, comme on le vit pauvre, on se crut suffisamment vengé. Il persévéra dans sa voie, comme si le monde extérieur n'existait pas pour lui, et cette constance lui attira de précieuses sympathies. On rendit hommage à son talent, on s'inclina même devant son génie; mais il resta comme isolé dans sa gloire, et ses admirateurs ne lui donnèrent pas la fortune. On affectait de le considérer comme penseur, pour se dispenser de compter avec lui comme peintre. Il fallut bien enfin se rendre. Vers 1639, après quinze ans d'efforts, il avait conquis parmi les artistes de la Péninsule une célébrité presque populaire. Le sculpteur flamand François Duquesnay, l'Algarde, le Dominiquin, pour qui il professait une grande admiration, Jacques Stella, dont il fut le correspondant, Dughet[1], Claude le Lorrain, Salvator Rosa, étaient ses amis. La France apprit alors qu'elle avait à Rome un vrai maître. Poussin

1. A la suite d'une attaque et d'un mauvais coup qu'il avait reçu près de Monte-Cavallo, Poussin avait été recueilli et soigné par Jacques Dughet, son compatriote, dont il épousa une des filles, Anne-Marie, en 1629. N'en ayant pas eu d'enfants, il adopta ses deux beaux-frères, Gaspard Dughet, le paysagiste, et Jean Dughet, le graveur.

s'était acquis aussi de puissants protecteurs : le marquis Amédée et le commandeur Cassiano del Pozzo, le cardinal Massimi, M. de Mauroy, le cardinal Omodei, la duchesse d'Aiguillon, le duc de Richelieu, le maréchal de Créqui, le surintendant de Noyers, le banquier Pointel, et, avant tous les autres, Fréart de Chantelou, maître d'hôtel de Louis XIII, avec qui il entretint durant près de vingt-huit ans une correspondance assidue. Les tableaux de Poussin nous parlent, au Louvre même, de ces amateurs éclairés. Poussin peignit le *Saint Jean baptisant le peuple sur les bords du Jourdain* pour Cassiano del Borgo, le *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon* et le *Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron* pour le cardinal Massimi, l'*Adoration des Mages* et l'*Assomption de la Vierge* pour M. de Mauroy, l'*Enlèvement des Sabines* pour le cardinal Omodei[1], le *Paradis terrestre*, *Ruth et Booz*, la *Grappe de la terre promise* et le *Déluge* pour le duc de Richelieu, la *Sainte Famille* pour le duc de Créqui, l'*Éliezer et Rebecca* ainsi que le *Jugement de Salomon* pour M. Pointel, le *Moïse sauvé des eaux*[2], les *Israélites recueillant la manne dans le désert* et le *Portrait du Poussin par lui-même* pour M. de Chantelou.

Nous arrivons à l'année 1640. En France, à cette date, Simon Vouet depuis douze ans déjà régentait la peinture et avait, en matière d'art, toute puissance à la ville aussi bien qu'à la cour. Cependant, le roi, qui l'avait comblé de faveurs, commençait à se lasser de lui. Comme il entendait souvent parler de Poussin, l'idée lui vint de le faire venir à Paris. Poussin ne voulait pas quitter Rome. Louis XIII tint bon. Il lui écrivit de sa propre main et chargea le surintendant de ses bâtiments d'aller à Rome et de le lui ramener. Poussin revint à Paris avec Jean Dughet à la fin de 1640. Un carrosse alla le prendre à Fontainebleau et le conduisit jusqu'à la maison qu'on lui avait préparée dans le jardin des Tuileries. Le lendemain il alla voir le cardinal, qui l'embrassa et fut mené à Saint-Germain, chez le roi, qui lui fit le grand honneur de le recevoir à la porte de sa chambre. « Vouet sera bien attrapé », dit Louis XIII. Le mot répété atteignit Simon Vouet en pleine poitrine et fit balle. Aussitôt la meute des élèves et des partisans du peintre qu'on menaçait de détrôner

1. Poussin executa une seconde fois ce tableau pour la duchesse d'Aiguillon. Est-ce l'exemplaire du cardinal ou celui de la duchesse que nous avons au Louvre? On ne sait.

2. Le même sujet fut répété par Poussin pour M. de Chantelou.

se rua contre ce fâcheux et lui fit une vie intolérable. L'intrigue et la calomnie enveloppèrent jusqu'aux protecteurs de Poussin, de Noyers, Chantelou, le cardinal, le roi lui-même. Le feu fut ouvert contre le tableau que Poussin peignit en 1641 pour l'église des Jésuites. Ce tableau représente le *Miracle de saint François-Xavier*. Nous en pouvons juger dans le *Salon carré* du Louvre.

Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangorima[1]. — Saint François et son compagnon Jean Fernandez sont en prière de chaque côté du lit sur lequel repose la jeune fille que Dieu, par l'intercession du saint, rappelle à la vie. Une femme, placée au chevet du lit, soutient la tête de cette morte en train de renaître. Une autre femme, tout en pleurs, se précipite les bras ouverts sur le corps qui revient à la vie. D'autres Indiens joignent les mains avec admiration à la vue du miracle. Dans la partie supérieure apparaît le Christ adoré par deux anges.

Cette peinture, d'une sage ordonnance, avait été exposée dans l'église des Jésuites vis-à-vis d'un tableau de Vouet, dont la fadeur faisait pâmer d'aise tous les gens à la mode. Poussin se montrait là dans sa simplicité vis-à-vis de Vouet qui se glorifiait de son maniérisme. On n'hésita pas à donner la palme à Vouet. On décréta que le tableau de Poussin était inerte et sans vie, qu'on y voyait des statues païennes, plutôt que des figures chrétiennes. On accusa son Christ d'avoir pris le masque d'un Jupiter. On dénonça le paganisme et l'impiété de Poussin, qui en fut réduit à se défendre : « Quant au Christ, écrivit-il à M. de Noyers en dévoilant à son tour la mollesse et les contorsions de Vouet, je n'en ai pas fait un Jupiter ; j'ai seulement voulu lui donner la figure d'un dieu et non pas un visage de *torticolis* ou d'un père *Douillet*. » Oui ! l'art de Poussin était sain, robuste et en complète opposition avec l'art frelaté des Vouet et des Lahire. Cependant Nicolas Poussin n'était pas là dans son habituelle mesure, et ce n'était pas sur un pareil tableau qu'il fallait le juger. Il avait grandi sa taille et s'en était mal trouvé. Dans ses tableaux de moyennes dimensions, sa haute raison répand de la force partout, sans porter de froideur nulle part. Dès que ses figures prennent les proportions de la nature, la chaleur de la vie semble se retirer d'elles.

Jusque-là tout se bornait à des sarcasmes. La guerre éclata à propos de la

1. 434. c. V. : 723. S. c. — Ce tableau entra dans les collections royales en 1763.

Galerie du Louvre. Poussin avait été chargé par le roi de la décorer. Il s'apprêtait à disposer les trumeaux selon son goût, quand l'architecte Lemercier, qui avait déjà fait un projet de décoration, et le paysagiste flamand Fouquières, qui avait reçu la commande d'une série de paysages pour cette galerie, intervinrent en même temps. Poussin justifia ses projets dans un mémoire à M. de Chantelou et réclama sa pleine indépendance pour un travail dont il aurait seul la responsabilité. La réponse, après s'être fait attendre, lui parut ambiguë. Il demanda un congé, partit pour Rome en septembre 1642, sous prétexte d'y aller chercher sa femme, et n'en revint pas. Le cardinal mourut presque aussitôt (5 novembre 1642), le roi suivit bientôt le cardinal (14 avril 1643), M. de Noyers perdit sa charge de surintendant, et Poussin, sans cesser d'être Français, redevint Romain pour le reste de sa vie. Il devait travailler à Rome sans relâche durant vingt-trois ans encore, et y mourir en chrétien après avoir vécu en sage[1]. Il avait soixante-douze ans et laissait à ses parents pauvres de Normandie la modique somme de dix mille écus péniblement épargnée... La hauteur de son caractère et l'austérité de sa vie se reflètent d'un bout à l'autre de son œuvre. Les *Aveugles de Jéricho* et le *Déluge* que nous plaçons sur notre route dans notre *Voyage autour du Salon carré*, le *Ravissement de saint Paul* et le *Diogène* qui s'y trouvent déjà, quarante autres tableaux du même ordre que l'on peut voir au Louvre, nous apportent à cet égard leurs affirmations décisives.

Les aveugles de Jéricho[2]. — « Comme Jésus sortait de Jéricho, une grande troupe le suivait. Deux aveugles, assis près du chemin, entendirent que Jésus passait, et ils crièrent, disant : Ayez pitié de nous, Seigneur, fils de David. Jésus s'arrêta, les fit venir et leur dit : Que voulez-vous que je fasse ? Ils lui dirent : Seigneur, que nos yeux soient ouverts. Jésus, touché de compassion, mit la main sur leurs yeux, et aussitôt ils reçurent la vue[3]... »

1. Poussin mourut le 14 décembre 1665 et fut enterré à Rome, dans l'église San Lorenzo in Lucina.

2. (426, c. V.; 715, c. S.) — Ce tableau, exécuté en 1651 pour un marchand de Lyon nommé Reynon, passa dans la collection du duc de Richelieu, puis dans le cabinet du roi. En 1709, il était dans le petit appartement, à Versailles. Il avait été l'objet d'une conférence à l'Académie de peinture en 1667.

3. (Matt. xx, 29, 30, 31, 32, 33, 34). — Saint Marc raconte la même scène, mais avec un aveugle seulement, dont il dit le nom, Bartimée, fils de Timée. (Marc, x, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52.)

POUSSIN

(1594-1665)

LES AVEUGLES DE JÉRICHO



La simplicité du tableau de Poussin est à la hauteur de la simplicité du récit évangélique... Les aveugles sont agenouillés sur le premier plan, de profil à droite et l'un derrière l'autre, devant Jésus, qui, debout et de trois quarts à gauche, impose la main sur la tête de l'un d'eux. D'après le sentiment de bien-être qui détend les traits de ce pauvre visage, on sent que le miracle est en train de s'accomplir. Avant même d'ouvrir les yeux, cet aveugle voit; la lumière est dans son âme, avant qu'elle soit dans son regard. L'autre aveugle, qui doit guérir aussi, qui le sait, qui en a la foi, étend les bras avec tâtonnement devant lui, et pose la main gauche sur l'épaule de celui qui est guéri déjà. A côté d'eux, quatre figures, tirées de la foule qui accompagnait Jésus au sortir de Jéricho, contemplent avec admiration le prodige. A droite, les apôtres Pierre, Jacques et Jean se tiennent à une certaine distance derrière Jésus. A gauche, à une distance à peu près égale derrière les aveugles, une jeune femme porte un enfant dans ses bras. Au fond du tableau, de hautes montagnes boisées ferment l'horizon; de ces montagnes émerge une roche dont le sommet est couronné d'un château fort. Adossée à ces escarpements, la ville de Jéricho étage ses terrasses, ses palais, ses temples et ses basiliques, entremêlés d'arbres aux formes monumentales. C'est quelque chose à la fois de Rome antique et de Rome moderne accordées et fondues ensemble par le génie du maître dans cette campagne romaine aux lignes d'une incomparable beauté. Sur les premiers plans, enfin, la nature étale avec complaisance ses pelouses veloutées, ses eaux limpides et ses ombrages rafraîchissants.

Les *Aveugles de Jéricho* furent exécutés en 1650. Poussin, âgé de cinquante-six ans, était dans la plénitude de sa force, et c'est là l'œuvre d'un penseur tout autant que d'un peintre. La belle disposition du sujet, l'ordonnance grandiose des monuments, l'imposante harmonie du paysage, l'ordre, la justesse, la mesure, chaque figure mise en sa place et chaque chose en son lieu, cette sage économie de la composition qui permet d'en suivre jusqu'au bout la magnificence, voilà de quoi ravir l'esprit et le fortifier en même temps. Parmi les nombreux tableaux que Poussin a tirés de l'Écriture sainte, bien d'autres sont admirables aussi, — il suffit d'ouvrir les yeux dans notre Louvre pour s'en convaincre, — aucun n'est plus complet que celui-là, plus concis, plus exempt de choses inutiles, mieux fait pour montrer, comme disait Saint-Cyran, que « si la Parole est ce qu'il y a de plus

grand, les paroles sont ce qu'il y a de plus vain. » Notre dix-septième siècle, dans ce que son art a produit de plus élevé, se retrouve dans cette peinture. L'influence des bas-reliefs et des statues antiques, celle aussi de la grande Renaissance, celle enfin du Dominiquin, le plus sincèrement inspiré des peintres italiens contemporains de Poussin, s'y font sentir, sans que l'idée personnelle et la nationalité de peintre puissent être mises en doute. Tout classique qu'il est, Poussin reste Français, Français par la raison et Français par le style. On reconnaît dans sa méthode de composition quelque chose de Descartes, dans la précision et dans la sobriété de son dessin quelque chose de Pascal, dans ses élans pittoresques quelque chose surtout de Corneille. Poussin retrouve, en effet, le secret du grand art en même temps que Pascal fonde la belle prose française et que Corneille inaugure notre grande poésie. Quand Poussin était dans son plein, Corneille faisait le *Cid* (1636), les *Horaces* (1639), *Cinna* (1639), *Polyeucte* (1640), et Pascal écrivait les *Provinciales* (de janvier 1656 à mars 1657). « Pascal, Poussin, voilà les colonnes qui soutiennent l'entrée de notre royale époque », a très bien dit Sainte-Beuve. Poussin, tout en se rapprochant de Corneille, s'en distingue en ce que son style est généralement simple, sans rien de pompeux ni d'empanaché. Par la simplicité, par la sobriété, il fait songer davantage à Pascal. Quelque chose lui manque, le don divin de la beauté. Ses figures de femmes elles-mêmes, d'une tournure souvent si noble, sont presque toujours dépourvues de charme et de grâce dans leurs traits. Dans les *Aveugles de Jéricho*, le Christ, sans être laid ni vulgaire, est loin d'avoir la beauté qui lui conviendrait.

Le Ravissement de saint Paul[1]. — Dans une vision qu'il raconte aux Corinthiens, saint Paul est transporté par les anges jusqu'au troisième ciel, où, dans un ravissement extatique, il voit Dieu face à face. Tel est le sujet de ce tableau. Des hauteurs où l'apôtre des nations est monté, les horizons terrestres semblent petits sans cesser d'être harmonieux. Sur les degrés d'un temple dont les assises occupent tout le premier plan, sont les armes parlantes du saint, une épée nue posée sur un livre. Par l'importance qu'elle occupe, cette épée démesurément longue est à elle seule un trait de génie. Cette peinture n'en rappelait pas moins la *Vision d'Ezéchiel*, et Poussin sentait ce qu'il y avait de redoutable

1. 433. c. V.; 722. c. S.

pour lui à se mesurer ainsi avec le plus grand des maîtres. Aussi écrivait-il à M. de Chantelou en lui envoyant son tableau : « Je vous supplie, tant pour éviter la calomnie que la honte que j'aurais qu'on vît mon tableau en paragon (comparaison) de celui de Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le ruiner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté ! » Le chevalier del Pozzo se trompait donc quand il disait : « Je n'estime pas moins le *Ravissement de saint Paul* que la *Vision d'Ezéchiel.* C'est ce que Poussin a fait de meilleur, et, en comparant ces deux tableaux, on pourra voir que la France a eu son Raphaël aussi bien que l'Italie. » Entre ces deux tableaux, il y a tout un monde. A côté de Raphaël, qui est pour l'Italie une gloire absolue, Poussin a été pour la France une gloire relative. Ne l'exagérons pas de peur de l'amoindrir. Prenons-la pour ce qu'elle est; considérons-la comme très grande encore et soyons-en fiers. Si Poussin avait été doué du sentiment de la beauté, il se fût élevé sans doute à la hauteur des grands Italiens dont il était l'admirateur passionné. Mais ce don lui manquait, nous l'avons dit déjà et il faut le répéter encore. L'expression même, chez lui, n'apparaît presque jamais dans les physionomies; elle est plutôt dans le geste et dans les attitudes que dans le visage ; elle se manifeste principalement dans la relation des figures entre elles, dans l'ordonnance générale du sujet et jusque dans le paysage, qui toujours, sous le pinceau de Poussin, est expressif au plus haut point.

Au *Ravissement de saint Paul*, nous préférons les *Aveugles de Jéricho,* parce que Poussin y est plus lui-même, tout en relevant encore du maître qu'il s'honorait de s'être volontairement donné. Nous aurions pu tout aussi bien, dans le *Salon carré,* placer *Éliézer et Rebecca*, *Moïse sauvé des eaux,* le *Jugement de Salomon*, la *Mort de Saphire,* l'*Enlèvement des Sabines*, les *Bergers d'Arcadie*, tant d'autres tableaux encore que possède notre Musée. On pourrait faire passer tour à tour chacun de ces tableaux dans notre Tribune nationale. Ils y feraient tous grande figure, car ils sont tous des merveilles de bon ordre et de raison. Ils révèlent un peintre qui ne fut pas exclusivement tributaire du monde du dix-septième siècle, de ses modes romanesques et sentimentales, mais qu'un souffle de très-haut saisisait au passage. Entre de tels chefs-d'œuvre le choix est difficile.

Diogène jetant son écuelle[1]. — Même embarras s'empare de nous pour choisir le tableau par lequel Poussin doit être représenté dans le *Salon carré*, quand il fait du paysage l'élément essentiel de son œuvre. C'est le *Diogène* qui se rencontre aujourd'hui sur notre route, et il y est très bien à sa place. Sur le premier plan à droite, le philosophe, debout au bord d'une eau dormante, vient de jeter son écuelle à la vue d'un jeune pâtre qui boit dans le creux de sa main. Comme cadre à ce sujet, ou plutôt comme sujet principal, une campagne majestueuse que domine une acropole idéale, beaucoup plus romaine que grecque. Rarement Poussin a été, comme paysagiste, plus hautement inspiré. Il nous transporte ici, à l'heure la plus chaude du jour, dans un de ces vallons ombreux de la campagne romaine, où l'on éprouve l'impression délicieuse d'une fraîcheur qui semble venir du fond des siècles. Quel recueillement dans cette nature silencieuse! Comme la poésie s'en dégage avec plénitude! Comme tout y est rêvé! Comme tout y est vrai!... Quelque beau, cependant, que soit le *Diogène*, nous lui préférerons le *Déluge*. Jamais le penseur n'a été plus puissant que dans ce tableau, et jamais peut-être le peintre n'a produit d'impression plus poignante.

Le Déluge[2]. — « L'Éternel regarda la terre; elle était corrompue. Il vit que l'homme, dans toutes les pensées de son cœur, tendait toujours vers le mal; il se repentit de l'avoir fait et voulut tout détruire de la création... Les sources du grand abîme jaillirent, les écluses du ciel s'ouvrirent... La pluie tomba quarante jours et quarante nuits... Les eaux se renforçaient, s'augmentaient sur la terre; l'arche se mouvait sur les eaux... Toutes les hautes montagnes, sous les cieux, furent couvertes... Et il périt toute chair qui se meut sur la terre... Tout ce qui avait en ses narines un souffle de vie mourut[3]... »

Transcrire ces fragments de la Genèse, c'est décrire le tableau de Poussin, ou plutôt c'est en rendre l'impression dans ce qu'elle a de sinistre et de grandiose... Entre l'eau qui tombe « des écluses du ciel » et l'eau qui jaillit des « sources du grand abîme », tout se décolore, la nature expire, l'univers se

1. 453, c. V.; 741, c. S. — Dès 1709, ce tableau était dans la collection du roi à Versailles.
2. (451, c. V.; 739, c. S.)
3. Genèse, vi, 5-6-7. vii, 11-12-20-21-22.

NICOLAS POUSSIN

(1594-1665)

LE DÉLUGE



dissout. Les ténèbres enveloppent et les cieux et la terre ; les éclats de la foudre ont seuls assez de puissance pour en percer la profondeur. Il ne surnage plus que de rares épaves de la création primitive. « Tout ce qui avait en ses narines un souffle de vie » a presque disparu ; le peu qui demeure achève de périr. A droite et à gauche, sont des roches escarpées, auxquelles pendent encore quelques débris de l'humanité, quelques restes de végétation. Sur le premier plan, s'étendent de grandes nappes d'eau ; puis de l'eau encore et de l'eau toujours, aussi loin que le regard puisse aller. Sur ce gouffre liquide, un homme cramponné à un cheval et un autre à une planche luttent encore et vont être engloutis. Deux barques surnagent et vont aussi disparaître. Dans l'une, qui se cabre sous l'effort d'une cataracte, un homme se dresse par un élan suprême et tend vers le ciel ses mains suppliantes ; mais l'heure de la prière est passée, le tonnerre seul lui répond, en sillonnant la nuée de son éclat sinistre. Dans l'autre se débat un reste de maternité : une femme élève de ses deux bras son enfant vers un homme qui, du haut d'un escarpement, se penche pour s'en saisir, et n'y peut parvenir ; le pauvre petit être porte en lui le germe d'une irrémédiable corruption ; il faut qu'il meure. C'est le dernier cri du cœur de l'homme ; l'Éternel refuse de l'entendre. Dans cette universelle agonie, le serpent reparaît, rampant à travers les hautes roches ; il a causé la chute du premier homme, il espère voir mourir le dernier. Mais le monde ne périra pas tout entier. On aperçoit à l'horizon l'arche qui navigue avec sécurité dans cette « confusion d'eau ». Noé, ses fils, sa femme et les femmes de ses fils, et avec eux le germe « de tout ce qui vit [1] », échapperont au déluge. Sur la terre rajeunie la nature refleurira... Dans ce cataclysme universel, au milieu de tout ce désordre, à travers cette épaisseur d'eau qui ne laisse passer qu'une lumière sans clarté, rien ne se perd pour l'œil, tout se voit avec évidence, l'esprit est frappé d'épouvante et le regard s'emplit de la beauté des lignes. Jamais drame n'a été conçu avec plus de puissance, ni exprimé dans une langue plus forte, plus concise, plus harmonieuse. Poussin est un très grand dessinateur. Par la richesse de l'imagination, par l'abondance de l'invention, par la profondeur des aperçus pittoresques, il est tout à fait de premier rang ; il est même peut-être incomparable. Malheureusement la chaleur de sa palette est la plupart du temps

1. Genèse, VI, 17, 19.

insuffisante pour chauffer ses idées comme il le faudrait. Poussin n'est lumineux que d'une lumière uniforme et qui ne va pas jusqu'au rayon. Par exception dans le *Déluge*, où a nature entière est voilée comme d'un crêpe, il a rencontré de ces hasards de pinceau qui n'arrivent qu'à un seul. Il a mis là quelque chose de l'immuable et terrible grandeur de Dieu. L'unique personnage, partout invisible et partout senti dans ce désastre suprême, c'est Dieu. L'Éternel est à chaque point de cette simple et forte trame. Jamais Poussin n'avait plus complètement déployé ses maîtresses voiles. Ce tableau est absolument un chef-d'œuvre.

Poussin touchait presque à la fin de sa vie quand il exécuta cette peinture, et rarement son génie s'était élevé plus haut. Sa main tremblait déjà; son esprit était plus ferme que jamais. Dès l'année 1660, il avait commencé pour le duc de Richelieu une série de quatre paysages représentant les quatre saisons, et, pour rappeler chacune d'elles, il avait choisi un sujet de la Bible : *Adam et Ève dans le Paradis terrestre* personnifiaient le *Printemps*, *Ruth ramassant les épis dans le champ de Booz* figurait l'*Été*, la *Grappe de Chanaan* était une image de l'*Automne*, le *Déluge* enfin faisait allusion à l'*Hiver*[1]. Ce dernier tableau ne fut terminé qu'en 1664. Poussin, après avoir soigné sa femme pendant neuf mois, venait de la perdre. « Sa mort, écrivait-il à M. de Chantelou, me laisse seul, chargé d'années, paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans amis, car en cette ville il ne s'en trouve point[2]. » A peine pouvait-il tenir encore ses pinceaux : « Il me faut huit jours pour écrire une méchante lettre, peu à peu, deux ou trois lignes à la fois. » Voyez alors et même un peu antérieurement ses dessins. Comme ils sont tremblés, et comme néanmoins ils sont beaux! Comme, en chacun d'eux, on reconnaît l'homme qui pense!... Dès janvier 1665, il ne pensa plus qu'à se préparer à la mort : « J'y touche du corps, c'est fait de moi. » Le travail avait été sa vie; ne pouvant plus travailler, il n'avait plus qu'à mourir. Il mourut, en effet, à la fin de cette année 1665, âgé de soixante et onze ans et cinq mois. Il était trop clairvoyant pour ne pas voir qu'il laissait derrière lui quelque chose de grand, et il eut sans doute la consolation de sentir que tout de lui ne croûlait pas avec lui, que ce qu'il avait le plus aimé dans la vie ne l'accom-

1. Ces quatre tableaux se trouvaient, en 1709, au château neuf de Meudon.
2. Rome, 16 novembre 1664.

pagnait pas dans la mort, et qu'il allait revivre dans un ordre de choses qu'il avait contribué à fonder.

Pour comprendre ce que valut Poussin, il faut mesurer le chemin qu'il avait parcouru depuis son point de départ jusqu'à son point d'arrivée. On vient de voir ce qu'il laissait à Rome au nom de la France en 1664. Rappelons-nous ce qu'il avait trouvé en y arrivant en 1624. Depuis longtemps, nos peintres n'y venaient chercher qu'une imitation banale. Ils s'étaient mis d'abord à la suite des Carrache, qui avaient eu raison des ridicules imitateurs de Michel-Ange; mais ils sentaient que, le but étant atteint, ces grammairiens, malgré tout leur mérite, n'étaient plus que la personnification d'un faux genre, et ils étaient en train de les abandonner pour quelque chose de pire. Le plus grand nombre d'entre eux avait pris parti pour Giuseppe Cesari (le Josépin) contre Michel-Ange de Caravage. Fréminet, nommé premier peintre du roi à la mort de Dubreuil, leur en avait donné l'exemple, et tout ce qui s'écartait de ce triste modèle était vu chez nous d'un mauvais œil. Josépin était venu en France pour y asseoir lui-même son autorité[1]. Décoré de l'ordre royal, il avait quitté son nom pour celui de son village, et ne s'appelait plus que le chevalier d'Arpine. Richelieu le préférait de beaucoup à Rubens, que la France d'alors ne comprenait pas. Les familiers de l'hôtel de Rambouillet étaient bien plus près du chevalier d'Arpin que de Rubens. Quand ce dernier vint à Paris en 1623 afin de présider à la mise en place des tableaux qu'il avait peints pour la galerie du Luxembourg, son œuvre fut froidement accueillie. Poussin lui-même, qu'en pensait-il?... Pour bien juger, en matière d'art, il faut une reculée considérable. Comme on a raison de ne canoniser les saints qu'après une information de cent ans!.. Quand Poussin vint à Rome pour la première fois, Simon Vouet avait pris en France la place de Fréminet, mort depuis cinq ans déjà. Vouet, durant les quatorze années de son séjour à Rome et en Italie, ne s'était inféodé à aucun maître, mais il avait pris quelque chose à chacun d'eux : à Paul Véronèse sa couleur brillante et sonore, à Guido Reni ses tons clairs et nacrés, au Caravage même certaines de ses violences. Il s'était fait ainsi un éclectisme à sa taille, qui n'était pas haute, et n'avait acclimaté en France que des importations étrangères. Sa peinture, abondante et facile, mais dénuée de naturel et de caractère, avait eu pour elle le succès. Jamais il n'avait songé

1. Le cardinal Aldobrandini avait présenté Cesari à la cour de France en 1600.

à lui demander davantage. Poussin était tout le contraire de Vouet. Sa vie, faite d'un bout à l'autre de sagesse et de volonté, consacrée tout entière à la recherche du mieux, fut une protestation constante contre les engouements de la foule. Il savait que rien n'est plus impopulaire que le bon sens, quoiqu'on l'appelle le sens commun, et il lui avait donné sa vie. Aucun peintre n'a eu plus que lui la passion des idées claires. Voilà pourquoi, bien que presque naturalisé Romain, il est le plus français des peintres de son temps. Ses œuvres sont comme une longue apologie de la raison, d'une raison toujours surveillée par le bon goût. Elles paraissent, à première vue, presque calquées sur des modèles empruntés à la Rome d'Auguste ou de Léon X. En les regardant de plus près, on y découvre tout un ensemble de beautés qui relèvent du génie de notre grand siècle, du génie français par excellence. Les tableaux que nous avons trouvés sur notre route, ceux surtout que nous y avons placés, sont à cet égard d'irrécusables preuves.

Si nous avions fait quelques années plus tôt notre *Voyage autour du Salon carré,* nous aurions rencontré le *Portrait de Poussin par lui-même*[1]. Nous regrettons qu'on l'ait déplacé. Il faisait bon voir l'image de ce grand Français au milieu des plus rares chefs-d'œuvre rassemblés dans notre Tribune nationale. Son visage est comme le miroir de son âme. L'austérité et la bonté y paraissent ensemble. Les généreuses pensées et les glorieuses visions qui avaient hanté le peintre d'un bout à l'autre de sa vie semblent s'être imprimées sur ses traits. On reconnaît dans Nicolas Poussin ce mélange d'opiniâtreté, de constance et de civilité, qui caractérise la race et le temps. Poussin avait les convictions énergiques et les résolutions persévérantes, une grandeur de courage et une tenue de caractère qui devaient lui donner prise sur l'art de son temps. Dès 1643, il faisait un peu, pour le compte de M. de Chantelou, ce que devaient faire pour le compte de l'État, vingt-trois ans plus tard, les directeurs de l'Académie de France à Rome. Il groupait autour de lui des sculpteurs et des peintres, conseillait leurs études, surveillait leurs travaux. Mignard, Lemaire, Errard, Nocret, Chapron, exécutaient sous sa direction des copies d'après les maîtres. Poussin fut donc un précurseur. Nos pensionnaires de la villa Médicis devraient avoir toujours son portrait sous leurs yeux. Cette calme et austère figure serait à elle seule tout un enseigne-

1. 447. c. V.; 743. c. p. — Ce portrait fut peint par Poussin pour M. de Chantelou.

ment. Elle leur révèlerait l'âme d'un sage : « L'âme qui loge la philosophie, dit Montaigne, doit faire luire jusques au dehors son repos et son aise. » N'est-ce pas là l'âme du Poussin telle qu'elle se montre dans son portrait[1]?

EUSTACHE LE SUEUR[2].

Vision de saint Benoît[3]. — En voyant dans le *Salon carré* un tableau de Le Sueur à côté des tableaux de Poussin, on est frappé à la fois par le contraste et par l'accord qui se produisent entre de telles œuvres. L'âme qui rayonne avec tant de ferveur dans la *Vision de saint Benoît*, quoique très différente de l'âme qui éclaire avec tant d'autorité des tableaux tels que le *Déluge* et les *Aveugles de Jéricho*, est bien aussi l'âme française du dix-septième siècle; mais une âme douce à côté d'une âme forte, une âme tendre à côté d'une âme ardente, une âme mystique à côté d'une âme stoïque, quelque chose comme saint François de Sales à côté de saint Cyran, Madame de Chantal à côté de la mère Angélique, Racine à côté de Corneille. Ne cherchez pas en Le Sueur les mâles appâts que vous offre Poussin. Demandez-lui le charme et la grâce. La *Vision de saint Benoît* va vous les donner avec abondance.

En 529, sainte Scolastique, sœur de saint Benoît, avait suivi son frère dans sa retraite au mont Cassin et fondé elle-même un couvent de femmes, à

1. Voir sur Nicolas Poussin : Felibien, *Entretiens*, tome IV ; Bellori, *le Vite de Pittori*, etc., Roma, M. DCLXXII, in-4°, p. 407 ; Gault de Saint-Germain, *Vie de Nicolas Poussin* ; Bouchitté, *Le Poussin, sa vie et son œuvre* ; E. Gandar, *les Andelys et Nicolas Poussin*, etc., etc.

2. Après Poussin, qui est au dix-septième siècle le plus grand de nos peintres, nous trouvons dans le *Salon carré* du Louvre, pour y représenter la peinture française du même temps, Le Sueur, Philippe de Champaigne, Jouvenet, Rigaud, Claude le Lorrain. Par rang d'âge, il faudrait les placer ainsi : Claude le Lorrain (1600-1682), Philippe de Champaigne (1602-1674), Le Sueur (1617-1655), Jouvenet (1644-1617), Rigaud (1657-1743). Nous commencerons, cependant, par Le Sueur, parce que, dans le domaine de la peinture d'histoire, il vient, comme importance, immédiatement après Poussin; et nous finirons par Claude le Lorrain, parce qu'il se tient à part et dans un domaine où il est unique et incomparable.

3. (523, c. V.; 562, c. S.)

cinq milles au sud du monastère des Bénédictins. Au moment où elle mourut, saint Benoît, qui était en contemplation dans sa retraite, la vit monter au ciel et rendit grâce à Dieu; car, si l'antique philosophie avait appris à souffrir de tels maux, le Christianisme apprenait à en jouir... D'après nos catalogues, Le Sueur aurait tiré de cette légende le sujet de son tableau. A droite, sur le premier plan d'une campagne déserte, saint Benoît, à genoux, est en contemplation devant sainte Scolastique, qui monte au ciel, soutenue par trois anges et précédée de saint Pierre et de saint Paul... Mais, dans cette donnée, que font là ces deux vierges qui ont à peine encore quitté la terre et qui sont en train d'accompagner la sainte dans son ascension bienheureuse? Pourquoi sont-elles au premier plan vis-à-vis du saint, formant la principale apparition et comme le sujet même du tableau?... Voici ce qu'on raconte et ce qui explique tout. Deux jeunes filles, en pleine floraison d'adolescence, avaient été prises par la mort. Leur mère, chrétienne fervente, s'adressa dans son malheur à saint Benoît, et, par les yeux du saint moine, elle vit ses deux enfants, élevées au rang des martyres et des saintes, montant avec calme vers le séjour où les passagères douleurs se fondent en éternelles joies... Ce tableau provient de l'ancienne abbaye de Marmoutiers. Peut-être y voyait-on aussi deux tombes jumelles, sur lesquelles se lisaient les noms des deux vierges.

Le Sueur, avec son austérité tendre, sa sagesse aimable et sa dévotion sans ennui, était prédestiné à peindre de semblables sujets. Son saint Benoît est un des chefs-d'œuvre de la peinture religieuse. Comme le corps du moine, dans l'ample robe noire des Bénédictins, prend des proportions grandioses, et comme le geste a de la grandeur aussi! Quel ravissement divin sur cette face ascétique! Jamais l'extase a-t-elle été poussée plus loin?.. Jamais ce qui est invisible a-t-il été mieux peint dans ce qui est visible? Jamais a-t-on mis dans un regard humain une telle avidité des choses éternelles? Quant à la vision qui entre avec une telle force de pénétration dans l'œil du saint, elle est enveloppée d'un charme qui répond à un état particulier de l'âme française au dix-septième siècle. Ces chastes et mélodieuses figures, faites de douceur et de gravité pieuse, ne produisent-elles pas une action bienfaisante, une grâce efficace, comme on disait alors? Ne portent-elles pas en elles et ne développent-elles pas autour d'elles la foi parfaite, c'est-à-dire, d'après le mot de Pascal, « Dieu sensible au cœur »? Elles sont bien en effet dans la

LE SUEUR

(1617-1655)

APPARITION DE SAINTE SCHOLASTIQUE A SAINT BENOIT



note du temps. La sainte, encadrée par les anges et assise sur les nuées, avec ses mains dévotement croisées sur sa poitrine, sa longue robe flottante et le grand voile qui s'enfle au-dessus d'elle pour la soulever dans les airs, est contemporaine d'Anne d'Autriche, appartient à la minorité de Louis XIV. Il en est de même des deux jeunes filles qui, debout à sa droite, montent si décemment avec elle vers le bienheureux séjour. Leurs têtes couronnées de fleurs, leurs visages où respire l'innocence, leurs robes virginales drapées avec une parfaite modestie sur leurs corps sveltes et allongés, allongés même à l'excès, tout démontre en elles une élégance et une recherche qui ont leur date dans notre histoire de France. Il n'est pas jusqu'aux couleurs discrètes et austères, colorant de tons légers et précieux la virginale apparition, qui ne communiquent à cette peinture quelque chose de l'image d'un pays et d'un temps. L'auteur de l'*Introduction à la Vie dévote* aurait dit des deux vierges de la *Vision de saint Benoît :* « Elles ont cette douceur et cette suavité du cœur qui sont vertus plus rares que la chasteté. » Or, si peu qu'on soit le contemporain d'un homme comme saint François de Sales, on ne l'est pas en vain[1]. Aussi Le Sueur mettait-il instinctivement dans ses tableaux quelque chose du précieux et du fleuri que l'évêque d'Annecy mettait, sans le vouloir aussi, dans ses ouvrages. L'évêque de Belley, le bon Camus, disait à saint François de Sales : « Tout ce que vous touchez devient rose. » N'aurait-on pas pu adresser le même compliment à Le Sueur?... Malheureusement le saint Pierre et le saint Paul, qui complètent la *Vision de saint Benoît*, nous font toucher péniblement la terre. Les ailes, qui avaient porté le peintre d'une allure si haute, lui ont fait tout à coup défaut. Les figures de saint Benoît et des saintes femmes entrevues par lui sont toutes d'inspiration, celles des deux apôtres sont toutes de convention. Les unes, quoique appartenant bien à leur temps, portent en elles un souffle divin qui est de tous les temps; les autres ne relèvent que de leur époque et de ce qu'elle avait de moyen. Comme elles n'interviennent qu'à titre auxiliaire dans ce tableau, on les peut oublier pour ne se souvenir que des autres, qui sont de premier ordre.

1. Le Sueur n'est pas précisement le contemporain de saint Francois de Sales, cependant celui-ci n'était pas mort quand naquit celui-la. Saint Francois de Sales mourut en 1622. Le Sueur naquit en 1617.

D'où venait l'artiste, qui, avec un pareil talent, avait dans l'âme de pareilles clartés?

Eustache Le Sueur était né à Paris le 18 novembre 1617. Son père, médiocre sculpteur sur bois, le plaça chez Simon Vouet, qui le reçut presque par charité. Un autre enfant, de deux ans plus jeune, y entrait en même temps, il s'appelait Charles Le Brun, et avait pour protecteur le chancelier Séguier. La vie s'annonçait dure et difficile pour le premier, douce et facile pour le second, et devait tenir ses promesses pour tous deux. Alors aussi Pierre Mignard se trouvait chez Vouet[1]. L'Italie continuait d'exercer sur nos peintres une invincible attraction. Mignard, qui s'était déjà fait un nom comme collaborateur de son maître, partit pour Rome. Le Brun, grâce aux libéralités de Séguier, put l'y suivre. Le Sueur, faute d'argent, ne put quitter la France. Tout en étonnant Vouet par ses rapides progrès, il sentait qu'il faisait fausse route en suivant un tel maître. Sa probité ne pouvait s'accommoder de ce qu'il voyait de sommaire et d'expéditif dans l'art officiel du *Premier peintre du Roy*. En 1637, Simon Vouet reçut la commande de huit grands tableaux destinés à être exécutés en tapisserie. Les sujets de ces tableaux, tirés du *Songe de Polyphile*, ne plurent pas au maître, qui abandonna ce travail à son élève. Le Sueur, quoiqu'à peine âgé de vingt ans, s'en tira à son honneur, mais en laissant voir, par certaines velléités d'indépendance, qu'il n'entendait plus être désormais le copiste de son maître[2]. Il s'ensuivit dans leurs rapports un certain refroidissement. Le Sueur avait le vague pressentiment d'un inconnu qui allait lui apparaître bientôt. Ce fut dans la galerie de tableaux que le maréchal de Créqui avait rapportée de ses ambassades à Rome et à Venise qu'il eut la première révélation de l'Italie. Les peintres à la mode, les Carrache, Guido Reni, Michel-Ange de Caravage, Giuseppe Cesari, y tenaient la première place et la foule se pressait devant eux. On apercevait, à côté, quelques peintres primitifs, relégués dans l'ombre et admis presque par grâce dans cet auguste milieu. Un invincible attrait retenait Le Sueur en leur présence. Il y puisa la notion d'un idéal qui allait s'emparer de lui pour le posséder tout entier. Nicolas Poussin fit le reste. Rappelé en France par

1. Mignard, né en 1612, avait cinq ans de plus que Le Sueur, et sept ans de plus que Le Brun, né en 1619.

2. Une seule de ces compositions nous est parvenue, grâce à la gravure de Jacques Bouilliard. Elle représente *Polyphile arrivant dans le royaume enchanté de la reine Éleuthérilide*.

Louis XIII à la fin de 1640, il reconnut tout de suite chez ce jeune homme une conscience de peintre, et, dans les deux années de son séjour à Paris, il se plut à la diriger[1]. Jusque-là Le Sueur avait entrevu l'antiquité, pressenti la Renaissance; dès lors il les connut. Quand Poussin, ne pouvant plus tenir à Paris, fut retourné à Rome, il ne se lassa pas de conseiller dans ses lettres et d'instruire par ses dessins son élève de prédilection. Pourquoi Le Sueur ne suivit-il pas en Italie ce vrai maître? C'est qu'il avait rencontré à Paris une jeune fille selon son cœur et qu'il la voulait pour femme. Elle était riche en vertus, pauvre d'argent. A eux deux, ils ne possédaient rien[2]. Il fallut travailler pour vivre. Ce fut alors que Le Sueur dessina pour les libraires des frontispices et des vignettes d'un goût si fin et d'un sentiment si délicat. D'une sorte d'industrie, il fit un art. Les frontispices de la *Vie du duc de Montmorency*, des *Œuvres de Tertullien*, de la *Thèse de Claude Bazin de Champigny*, etc., sont des chefs-d'œuvre en leur genre. Mais l'heure capitale de sa vie allait sonner. C'était en 1645, il avait vingt-huit ans et entrait dans la période de sa plus grande force.

Le petit cloître du couvent des Chartreux venait d'être restauré. Les principaux traits de la vie de saint Bruno y avaient été peints à fresque en 1350, et à ces fresques on avait substitué des peintures sur toile en 1508. Ces peintures ayant été détruites à leur tour, le prieur s'adressa à Le Sueur pour reconstituer cette décoration. Le travail était considérable. Le Sueur s'y mit avec d'autant plus de zèle que le salaire était mince. Au commencement de 1648, en moins de trois ans, les vingt-deux tableaux étaient terminés. Ils excitèrent plus d'étonnement que d'admiration et ne tentèrent pas les imitateurs. On n'imite pas ce qui est inimitable. M. Vitet l'a très bien dit : « Pour imiter Le Sueur, la première condition serait d'avoir son âme. » Mais on ne dérobe pas l'âme de quelqu'un. Voyez ces tableaux dans notre Musée du Louvre et méditez-les. Quelles que soient les critiques qu'on puisse leur adresser, ils n'en forment pas moins un des monuments

1. Ce fut sous les yeux du Poussin que Le Sueur peignit son tableau de réception à l'Académie de Saint-Luc : *Saint Paul imposant les mains aux malades*.

2. Le mariage d'Eustache Le Sueur fut célébré à Saint-Étienne du Mont, le 31 juillet 1644. Il épousa Geneviève Goussé, sœur de Thomas Goussé, qui avait été un condisciple de Le Sueur dans l'école de Simon Vouet, et fille de Jean Goussé « maître épicier » demeurant place Maubert, au coin de la rue de Bièvre. Communiqué par M. Jal aux *Archives de l'art français*.

les plus remarquables de la peinture française. Sans doute on y sent trop la hâte. Le Sueur lui-même disait que ce n'étaient que des ébauches. En fait, ce sont des improvisations, des œuvres de premier jet, très inégales, parfois sublimes, souvent incorrectes, banales même en certains endroits, faites surtout de sentiment et de naïveté. C'est une longue profession de foi pittoresque, en même temps qu'un acte ininterrompu de foi religieuse. Jamais la poésie de la peinture ne s'était mise en plus parfait accord avec la poésie du cloître. Jamais on n'avait donné plus d'éloquence à la solitude de ces pieux solitaires, plus de recueillement à leurs prières, plus d'émotion à la foule qui se presse devant eux ; jamais surtout on n'avait entouré la mort d'un saint de plus de pathétique et de majesté. Les tableaux de Le Sueur consacrés à saint Bruno et à la légende du frère Raymond sont au nombre de vingt-quatre. Ils remplissent toute une salle de notre Musée et font encore grande figure, malgré les nombreuses et malencontreuses restaurations qu'ils ont subies[1].

La date de 1648, qui marque l'achèvement de ces travaux, est celle aussi de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le Sueur fut désigné comme un des douze *fondateurs* avec le titre d'*Ancien*[2]. Le Brun qui revenait de Rome, comblé de faveurs et accablé de commandes, avait pris une part active à la fondation de cette Académie. La réputation de Le Sueur était bien modeste à côté de la sienne. Elle lui portait ombrage cependant. La différence était grande entre ces deux artistes. La peinture de Le Brun, glorieuse et emphatique, faisait pressentir la seconde moitié du dix-septième siècle ; celle de Le Sueur, simple et volontairement effacée, en représentait encore la première moitié. L'une inaugurait le règne de la solennité à outrance ; l'autre rappelait une époque plus robuste et plus sobre. « Je hais les mots d'enflure », aurait dit Pascal, en se détournant de Le Brun, et il aurait tendu la main à Le Sueur.

Chaque année, le 1er du mois de mai, la confrérie des orfèvres faisait hommage à l'église Notre-Dame d'un tableau qu'on appelait le tableau du *May*. Peindre ce tableau était un grand honneur. En 1648, il échut à Le Brun, qui

1. Voir la notice consacrée à ces peintures à la page 342 du catalogue de M. Villot.

2. Les onze autres étaient : Sébastien Bourdon, Errard, Laurent de Lahire, Perrier, Charles Le Brun, Guillemin, Van Obstalt, de Bobrun, Just d'Egmont, Sarrazin et Michel Corneille.

offrit le *Martyre de saint André*. Il avait exécuté ce tableau dans les derniers temps de son séjour en Italie, avec une grande dépense de savoir et d'imagination. Son succès fut retentissant. Le Sueur n'en fut pas intimidé. L'année suivante (1649), il demanda la commande du *May*, l'obtint, et peignit la *Prédication de saint Paul à Éphèse*[1]. Voyez ce tableau dans la *Salle du Dix-Septième siècle* au Musée du Louvre, et vous comprendrez à quel point la victoire restait à Le Sueur. Le Brun, cependant, fut loin de s'avouer vaincu. Il se fit donner le *May* pour la seconde fois en 1651, et peignit le *Martyre de saint Étienne*, dans lequel il versa sans compter tout ce qu'il avait acquis et amassé jusque-là. C'était un tableau théâtral et emphatique, rempli de qualités brillantes, mais tout de surface et sans aucune profondeur. On n'en exigeait pas davantage au début du règne de Louis XIV. Le Brun fut proclamé le plus grand peintre de l'époque.

La lutte n'en allait pas moins se poursuivre sans désemparer entre les deux peintres, plus ardente et plus passionnée que jamais. L'hôtel que Lambert de Thorigny venait de se faire construire à la pointe de l'île Saint-Louis fut le lieu de ce nouveau combat. Le Brun voulut qu'on lui abandonnât la galerie des fêtes, et il y peignit l'histoire d'Hercule. Le Sueur se contenta de salles plus modestes, et il en fit le *Salon de l'Amour*, le *Cabinet des Muses* et l'*Appartement des Bains*[2]. Passant avec une admirable souplesse de talent et d'esprit du cloître dans l'Olympe, il montra qu'un peintre religieux pouvait comprendre la beauté sous toutes ses formes, représenter la Fable avec chasteté tout en la traitant avec élégance, se lancer en pleine mythologie sans rien abandonner de son sentiment personnel. Des dix-neuf tableaux qu'il peignit dans l'hôtel Lambert, treize sont au Louvre, et l'on en peut juger[3]. Le charme qui s'en dégage eut raison de toutes les cabales. Cette fois, ce fut Le Sueur qui coucha sur le champ de bataille. Ces peintures lui avaient coûté trois années d'un travail opiniâtre, et il avait peint en outre, chemin faisant : le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*, la *Descente de croix* et la *Sainte Véronique* pour l'église Saint-Ger-

1. 521, c. V. ; 560, c. S.

2. Une partie des tableaux qui décoraient le *Cabinet des Bains* a été transportée vers 1816 au château de Lagrange, en Berry, par le comte de Montalivet, alors propriétaire de l'hôtel Lambert.

3. 551 à 563, c. V. ; 591 à 603, c. S. — Ces tableaux ont été détachés du *Salon de l'Amour* et du *Cabinet des Muses* en 1776. Voir la *Notice* de M. Villot, page 355.

vais : la *Messe de saint Martin* et la *Vision de saint Benoît* pour l'abbaye de Marmoutiers. Jamais l'onction religieuse n'avait contracté meilleure alliance avec la beauté pittoresque. Tous ces tableaux sont dans notre Musée national, qui contient cinquante et un tableaux de Le Sueur. Nous avons trouvé la *Vision de saint Benoît* dans le *Salon carré*. On aurait pu y mettre tout aussi bien la *Sainte Véronique*, où l'humanité du Sauveur se reflète avec de si douces lueurs sur la figure de la sainte ; la *Descente de croix*, dans laquelle Le Sueur, à force de ferveur et de pureté, a trouvé moyen de rajeunir un sujet dont le pathétique est inépuisable ; la *Messe de saint Martin*, où le miracle de l'amour répand autour de lui des clartés vraiment divines. On pouvait choisir indifféremment entre ces chefs-d'œuvre. Après de pareils travaux, Le Sueur, quoique très jeune encore, était épuisé. Sa femme mourut, et la douleur qu'il ressentit de cette perte consuma le peu de forces qui lui restaient. Sentant aussi venir la mort, il voulut qu'elle le vînt trouver dans ce cloître des Chartreux qu'il avait tant aimé, et il y rendit l'âme entre les bras du prieur le 30 avril 1655. Il était dans sa trente-huitième année... Sa vie avait été « courte et rassasiée d'agitations[1]. »

La grande Renaissance et l'antiquité classique, fondues ensemble par le génie français dans l'œuvre de Poussin, ne se retrouvent pas dans l'œuvre de Le Sueur, mais l'ancien principe de mysticité et de grâce y circule avec abondance. Nous l'avons dit et nous le répétons, Le Sueur, par ses tendances esthétiques et par ses visées religieuses, est bien franchement encore un peintre de la première moitié de notre dix-septième siècle, époque admirable et créatrice pour notre littérature, bien moins originale assurément pour nos arts, mais bien digne aussi d'intérêt. Si Le Sueur avait été à Rome, s'y serait-il acclimaté? Il est permis d'en douter. Le Sueur est plus romanesque que romain. N'ayant pas quitté Paris, son esprit s'y est développé dans l'atmosphère que respiraient les solitaires de Port-Royal, dans le milieu où se mouvaient l'Astrée, les Précieuses, les héros de Mme de Lafayette et de Mlle de Scudéri. Souvent il a poussé la simplicité jusqu'à la sublimité : ses saints et ses saintes ont la foi de Polyeucte et l'âme de Pauline. Quant à ses figures profanes et mythologiques, elles se parent des élégances et des raffinements des habitués de l'hôtel de Rambouillet. Néanmoins, à une époque

1. « L'homme né de la femme est de courte vie et rassasié d'agitations. » (Job.)

d'enflure et de banalité, il fut, dans l'ensemble de son œuvre, simple, vrai, naïf. Voilà pourquoi il a été de son vivant peu goûté, pourquoi aussi ses œuvres lui ont survécu, pourquoi enfin nous devions le rencontrer dans notre *Voyage autour du Salon carré.*

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Quoique Philippe de Champaigne soit inscrit comme Flamand dans les catalogues anciens et nouveaux du Musée du Louvre, il a, comme Français, ses lettres de grande naturalisation. Nous avons fermé volontairement les yeux devant lui quand notre *Voyage autour du Salon carré* nous conduisait en Flandre; maintenant qu'il nous amène en France, nous le revendiquons comme un des nôtres.

Flamand d'origine et né à Bruxelles en 1602, Philippe de Champaigne est Français par les habitudes de sa vie, par la culture de son esprit, par les affections de son cœur et par les aspirations de son âme, par sa mort et même par sa tombe. La gravité et la tenue sont ses qualités maîtresses; il est le peintre par excellence de Port-Royal, le seul que tous ces *Messieurs* semblent connaître[1]; il se tient près de Pascal, de Sacy, de Nicole, des Arnauld, de la mère Angélique et de la mère Agnès... A l'âge de douze ans, en 1614, il entre chez Bouillon, d'où il passe chez Bourdeaux, deux peintres voués à l'oubli depuis des siècles. Le paysagiste Fouquières — le baron de Fouquières, qui ne peignait que l'épée au côté — l'amène à Paris en 1621. Philippe de Champaigne se met alors au service de Lallemant, entrepreneur de peinture plutôt que peintre, et sa probité d'artiste le rend bientôt insupportable à un tel maître. On le voit, en 1623, au collège de Laon avec Poussin. Leur connaissance devient aussitôt de l'amitié, une de ces amitiés capables de dévouement et qui ne sont rompues que par la mort. Ils se mettent tous les deux à la solde de Duchesne, qui use et abuse d'eux pour les travaux dont il avait la direction au palais du Luxembourg. Poussin bientôt se dérobe en allant à

1. Les solitaires de Port-Royal, quelle que fût leur intimité et même au lit de mort, se saluaient entre eux du titre de *Monsieur*, par respect pour les âmes.

Rome. Philippe de Champaigne demeure, mais cherche à reprendre son indépendance. « Il travailla dès lors en son particulier à faire des portraits, » dit Félibien. Le portrait du général Mansfeld (1624?) est le premier qui paraisse dans l'admirable galerie qu'il allait consacrer aux hommes illustres de son temps. En 1626, Jansénius, de passage à Paris, vient poser devant lui. Retenons cette date, elle est importante pour l'histoire religieuse du dix-septième siècle et capitale dans la vie de Philippe de Champaigne. C'est en 1626 que la mère Angélique Arnauld quitte l'abbaye de Port-Royal des Champs pour s'établir avec ses religieuses dans l'hôtel de Clugny, à l'extrémité du faubourg Saint-Jacques. Le Luxembourg était proche du nouveau couvent. Marie de Médicis visite les solitaires et Philippe de Champaigne devient leur hôte assidu. A partir de ce moment, toute son œuvre est pleine de l'esprit de Port-Royal. En 1627, il part pour Bruxelles, dans l'intention d'aller ensuite en Italie; mais à peine était-il arrivé dans sa ville natale que « l'abbé de saint Ambroise, dit Félibien, lui fit savoir la mort de Duchesne et le pressa de revenir en France afin d'y prendre la place de premier peintre de la reine mère et d'avoir l'entière conduite des travaux du Luxembourg ». Philippe de Champaigne revint à Paris le 10 janvier 1628, fut logé au Luxembourg, épousa la fille de Duchesne, qui le réconcilia avec la mémoire de son père, et se partagea dès lors entre Marie de Médicis, dont il eut toutes les faveurs, le cardinal de Richelieu, qui eut aussi beaucoup de goût pour lui[1], et ses amis de Port-Royal, auxquels il donna le meilleur de sa vie. Il avait alors vingt-six ans. « C'étoit, dit Félibien, un homme d'un naturel doux, d'un maintien sérieux et grave, et d'une conscience droite. Il était assez bel homme, la taille haute et le corps un peu gros, sobre et réglé dans sa manière de vivre. » Ne dirait-on pas, à entendre l'auteur des *Entretiens*, un de ces Messieurs de Port-Royal? Il avait, comme eux, une prodigieuse force de travail. Les tableaux en grand nombre qu'il exécuta pour les églises et pour les couvents en sont la preuve. Aucun d'eux, néanmoins, ne peut être mis au rang des chefs-d'œuvre. On en peut juger au Louvre[2]. Les deux grands tableaux

1. Grâce à la protection du cardinal de Richelieu, Philippe de Champaigne put marcher le front [illegible] l'opposition qu'il fit aux peintres de la cour.

2. Le Musée du Louvre possède vingt et un tableaux de Philippe de Champaigne.

consacrés à saint Gervais et à saint Protais[1], le *Repas chez Simon le pharisien*[2], la *Cène*[3], le *Christ en croix*[4], ont une belle tenue religieuse, mais ne s'élèvent pas au-dessus de leur temps. Ils sont démodés depuis plus de deux siècles. Le *Christ mort sur un linceul*, devenu classique à force d'avoir été copié et le meilleur peut-être des tableaux religieux du maître, dénote une inspiration plus haute sans doute, mais est de portée moyenne encore. On lui a fait les honneurs du *Salon carré* et il est loin d'y être déplacé, mais on pourrait l'en distraire sans grand dommage pour notre Tribune nationale. Peintre d'histoire, Philippe de Champaigne se tient à un rang secondaire. Son style est sec, sa couleur a de la crudité, ses idées manquent de flamme. Peintre de portraits, au contraire, il est de premier rang, et c'est comme tel qu'il doit paraître dans le *Salon carré* du Louvre. Le *Portrait du cardinal de Richelieu* s'y rencontre déjà et y fait grande figure[5]. Jamais « cet homme vraiment royal » n'a été aussi bien représenté dans sa dignité froide et hautaine. Quelque beau qu'il soit, cependant, ce portrait, à lui seul, est insuffisant[6]. Philippe de Champaigne appartient avant tout à Port-Royal. Comme peintre, il en a été l'infatigable témoin. Voilà même sa principale raison d'être dans l'histoire de l'art français au dix-septième siècle. Rappelez-vous cette série d'admirables portraits : celui de Saint-Cyran, « aux traits inégaux

1. *Apparition de saint Gervais et de saint Protais à saint Ambroise, archevêque de Milan ; Translation des corps de saint Gervais et de saint Protais*. Ces tableaux proviennent de l'église de Saint-Gervais, à Paris. (80 et 81 c. V.) Le *Catalogue sommaire* n'en fait plus mention.

2. 76, c. V. ; 1927 c. S. — Vient du monastère du Val-de-Grâce.

3. 77, c. V. ; 1929 c. S. — Ce tableau se trouvait sur un des autels du couvent des religieuses bernardines de Port-Royal, de Paris. Philippe de Champaigne aurait représenté, dans les apôtres, les principaux solitaires de Port-Royal. Rien ne justifie cette tradition.

4. 78, c. V. ; 1930 c. S. — Ce tableau fut donné par Philippe de Champaigne au couvent des Chartreux, à Paris.

5. 87, c. V. ; 1938, c. S. — Ce portrait provient de l'hôtel de Toulouse.

6. On voyait jadis aussi, dans le *Salon carré*, le *Portrait de Philippe de Champaigne par lui-même* (89, c. V. ; 1947, c. S.). Il était là comme chez lui. On l'en a malencontreusement enlevé pour le porter dans une salle, où sous le prétexte de réunir les portraits des peintres, on a mêlé ensemble la bonne et la médiocre peinture. C'est ainsi que le *Portrait de Poussin* a été également retiré du *Salon carré*, que les portraits de Rembrandt et de Van Dyck ont été distraits de leurs écoles respectives, pour être confondus au milieu d'une foule d'autres portraits de bien moindre valeur. Si l'on voulait consacrer une salle aux portraits des peintres, il fallait n'y mettre que des copies d'après des portraits si justement renommés, et laisser les originaux, soit dans le *Salon carré*, soit au milieu des écoles dont ils étaient l'honneur.

et fouillés, qui ne trouvent leur beauté qu'en tournant au vieillard[1] » ; celui de Jansénius que l'on voit à Versailles, avec son long nez aquilin, sa face osseuse et sa fine moustache; celui d'Arnauld, le grand docteur, où se reflètent l'intelligence, la force et la bonté ; celui de M. Le Maître, le premier guide de Racine à Port-Royal, nature expansive, à la bouche éloquente, aux yeux pleins de douceur et de flamme; celui de Sacy, figure rigide, dans laquelle on reconnaît la règle vivante de la maison ; ceux de la mère Marie-Angélique[2], de la mère Agnès, de la mère Angélique-de-Saint-Jean, etc. Regardez surtout au Louvre le portrait de Robert Arnauld d'Andilly, l'aîné des enfants d'Arnauld l'avocat, celui de tous ces Messieurs que Philippe de Champaigne paraît avoir le plus aimé, portrait vivant, profondément senti, admirablement peint. C'est porté par le souffle qui avait élevé si haut les âmes dans ce milieu austère, que Philippe de Champaigne doit nous apparaître presque au terme de notre *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*.

Portraits de la mère Catherine-Agnès Arnauld et de la sœur Catherine de Sainte-Suzanne[3]. — Philippe de Champaigne était resté veuf avec trois enfants, un fils et deux filles. Son fils mourut d'une chute en 1644. De ses deux filles, qu'il avait mises pensionnaires à Port-Royal, la plus jeune ne tarda pas à mourir aussi, et l'aînée voulut entrer en religion. « Il n'y a pas de lois qui puissent nous dispenser d'être à Dieu, disait la mère Angélique Arnauld, quand il nous a fait l'honneur de nous prendre pour lui. » Le pauvre peintre eut beau résister, il lui fallut donner au cloître la seule enfant qui lui restait ; Catherine-Suzanne de Champaigne devint en religion la sœur Catherine de Sainte-Suzanne. Bientôt, on la crut morte aussi. L'ardeur de sa foi lui avait fait présumer de ses forces, elle s'était épuisée en austérités. Une consomption lente la dévora durant quatorze mois. L'âme semblait avoir tué le corps, que les médecins désespéraient de sauver. La mère Agnès, alors, espéra contre toute espérance. Elle fit une neuvaine, en communauté d'esprit et de cœur avec la malade, et la guérison survint. « Le père de la malade, le peintre

1. Sainte-Beuve : *Histoire de Port Royal*. t. I. p. 285. — Le portrait de Saint-Cyran est dans la famille Duvergier de Hauranne.

2. Un beau portrait de la mère Angélique Arnauld se trouve dans le cabinet de M. J. Nolleval..

3. (83, c. V.; 1938, c. S.)

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

(1602-1674)

PORTRAIT DE LA MÈRE CATHERINE-AGNÈS ARNAULD

ET DE LA SŒUR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE


VNI MEDICO
CORPORVM
CATHARINA SVSANNA DE
POST FEBREM.14 MENSI.
ET MAGNITVDINE
MEDICIS FORMIDATAM.
MOTV DIMIDII FERE COR
IAM FATISCENTE MEDICIS
CVM MATRE
AGNETE PRECIBVS
PERFECTAM SANITATEM
SE ITERVM OFFERT.
HANC
TANTI MIRACVLI ET
TESTEM

Champaigne, par reconnaissance pour cette guérison et pour en consacrer la mémoire, fit ce beau tableau, qui fut longtemps au chapitre de Port-Royal. Il a peint sa fille et la mère Agnès dans la même posture où elles étaient l'une et l'autre en faisant la neuvaine qui eut une si salutaire issue. L'une est étendue et demi-couchée, l'autre est à genoux; toutes deux ont les mains jointes et prient Dieu avec ardeur et componction... Cette peinture semblait au monastère comme une décoration domestique et naturelle. Elle est en accord avec le ton et l'esprit du lieu. Tout en est sincère, peintre et modèles, ce sont tous des amis de la vérité[1]. »

Ce miracle eut lieu en 1661, l'année même de la mort de la mère Angélique[2]. Jeanne-Catherine-Agnès Arnauld, en religion la mère Agnès, née en 1593, avait alors soixante-huit ans et ne les paraissait pas. Elle est de trois quarts à droite. Ses yeux noirs sont tout grands ouverts sur des choses que l'œil ne voit point; sa bouche est spirituelle; son corps, ferme et droit, porte son âge avec vigueur. Ses traits gardent la vigueur d'accent, l'opiniâtreté, la raison, la bonté surtout de la race, avec une pointe de curiosité à la d'Andilly pour les choses de l'esprit jusque dans la dévotion [3]. On reconnaît en elle la fille de M. Arnauld l'avocat, la sœur de M. Arnauld d'Andilly, de la mère Angélique et de M. Arnauld, le grand docteur. Pour M. d'Andilly, la preuve de cette ressemblance peut être faite au Louvre même, en rapprochant de ce double portrait le portrait que nous admirions tout à l'heure. La mère Agnès, si différente de la mère Angélique[4], austère et tendre, mystique et pompeuse, avec quelque chose de romanesque dans ses dévouements, appartenait à cette lignée de caractères qui étaient si proches du génie de Corneille. Elle avait été abbesse de Port-Royal pour la première fois en 1636, l'année du *Cid*. Le théâtre et le cloître étaient alors à la fois triomphants. Nommée pour trois ans encore en 1639, elle était rentrée dans le rang en 1642, avait été réélue en 1658, à la veille de la grande persécution, et venait d'être

1. *Histoire de Port-Royal*, par Sainte-Beuve, t. IV, p. 148 et 149.
2. La mère Angélique mourut le 6 août 1661, jour de la Transfiguration.
3. *Histoire de Port-Royal*, t. IV, p. 133.
4. Mme d'Aumont disait un jour à M. Le Maître : « Je vous assure, Monsieur, que je m'accommode mieux de mère Agnès. Notre mère Angélique est trop forte pour moi. » A quoi M. Le Maître avait répondu : « La mère Angélique ressemble aux anges, qui effrayent d'abord et consolent après. »

ou allait être remplacée par la mère Madeleine de Sainte-Agnès de Ligny (décembre 1661). Abbesse encore ou non plus abbesse, la mère Agnès n'en fait pas moins très humblement cette neuvaine en compagnie de la jeune sœur, et répand comme une joie merveilleuse au milieu des souffrances de la pauvre malade. A elle-même jadis les épreuves n'avaient pas été épargnées. Privée de l'odorat à l'âge de dix-huit ans, elle s'était consolée, ayant déjà pour maxime que « plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit », et que, dès qu'on est résigné à mourir une bonne fois, peu importe de mourir en détail. Voilà l'enseignement dont elle est, auprès de Suzanne de Champaigne, le vivant témoignage... Jeanne-Catherine-Agnès Arnauld n'est pas une des grandes figures de Port-Royal, mais elle en est une des plus aimables, des plus spirituelles, des plus attirantes et des plus affectueuses. A la regarder ici radieuse auprès d'un lit de douleur, on sent que « son joug est doux » et que les austérités « n'ont pu émousser sa pointe d'esprit et même de gaieté ». La mère Agnès avait gardé surtout l'impression visible de ses relations avec saint François de Sales. Ses affinités naturelles la rapprochaient beaucoup plus de l'évêque d'Annecy que de Saint-Cyran[1]. Elle conserve, dans notre tableau, une physionomie paisible et presque souriante au milieu des luttes dont elle se trouve être un des principaux champions, à la veille du jour où elle va être arrachée de cette maison de Port-Royal, dans laquelle Philippe de Champaigne la montre encore si pieusement encadrée. Cette belle humeur et ce bel esprit qu'elle apporte comme une consolation auprès de la jeune malade, elle les devait garder jusqu'à la mort[2]... Mme de Sévigné, qui désirait vivement connaître la mère Agnès, se rendit un jour au couvent de la Visitation de la rue Saint-Jacques où l'avait reléguée l'ordre de l'archevêque, et ne put obtenir l'autorisation de la voir. La mère Agnès en fut informée, et elle écrivit à ce propos : « J'aurais beaucoup perdu du fruit de ma solitude si j'avais eu l'honneur de voir Mme de Sévigné, puisqu'une seule personne qui lui ressemble tient lieu d'une grande compagnie. » La plus raffinée des précieuses n'aurait su mieux dire. « Oui, la mère Agnès, si elle avait suivi la carrière du bel esprit et de la galanterie honnête, ne l'eût cédé à personne de l'hôtel

1. La mère Agnès portait toujours sur elle, comme une relique, une lettre écrite par saint François de Sales à Mme Le Maître, lettre dans laquelle le saint évêque parlait avec bienveillance de la famille de M. Arnauld.

2. La mère Agnès mourut en 1671.

de Rambouillet [1]. » Dans la troisième fille de M. Arnauld l'avocat, tout une vie de mortifications n'avait pu chasser le naturel. On a l'impression de cette vérité en regardant le tableau de Philippe de Champaigne.

En face de la mère Agnès, la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, depuis quatorze mois perclue de ses membres, est étendue de trois quarts à gauche, enveloppée dans son scapulaire comme dans un linceul. En 1661, voilà quinze ans déjà que les religieuses de Port-Royal ont changé le scapulaire noir des Bernardines, dont elles avaient été vêtues jusque-là, contre le scapulaire blanc du Saint-Sacrement, rompu d'une croix écarlate sur la poitrine[2]. Elles ont gardé seulement le voile noir, qui couvre la tête et tombe sur la robe, avec laquelle il tranche d'une façon si heureuse. Voyez la fille de Philippe de Champaigne : comme ce vêtement lui sied, comme il prête à l'imagination, avec quel sentiment inné du pittoresque elle s'y enveloppe, comme pénétrée du charme de sa propre langueur! Elle attend le jugement de Dieu sur elle « avec tremblement et tranquillité », disait une de ses compagnes, la sœur Marie-Claire Arnauld. Saint-Cyran lui a fait entendre sa grande parole : « Les malades doivent regarder leur lit comme un autel où ils offrent continuellement à Dieu le sacrifice de leur vie, pour la lui rendre quand il lui plaira. » Cependant elle va guérir, et elle en a la foi. Ses yeux sont pleins d'une de ces visions bienheureuses qui embelliraient la mort, et c'est la vie qui va renaître. Le nuage s'entr'ouvre, le ciel sourit, le pâle visage s'éclaire d'un rayon d'espérance. Une lueur de consolation se répand sur cette chair mortifiée. C'est comme l'annonce d'une résurrection, et la sœur Catherine de Sainte-Suzanne en est prévenue dans sa ferveur attendrie. Elle avait alors vingt-six ans[3] et sa jeunesse n'avait pas fléchi devant ses souffrances. Elle garde une belle simplicité d'attitude, une simplicité complète d'expression. La pureté de sa physionomie lui constitue à elle seule une beauté. Elle était entrée dès l'enfance à Port-Royal et lui appartenait tout entière. De cœur

1. *Histoire de Port-Royal*, tome IV, p. 577.

2. Lors de la translation de l'Institut du Saint-Sacrement à Port Royal, le changement d'habit ne se fit pas sans résistance. La Mère Angélique y était opposée, voulait garder le noir. La Mère Agnès dut être plus favorable à ce changement. Sa nature inclinait vers le blanc. Dix-huit ans auparavant, Mme Le Maître avait eu une *vision* dans laquelle les sœurs de Port-Royal lui étaient apparues se revêtant ainsi.

3. Catherine Suzanne de Champaigne était née le 4 septembre 1636

et de corps en parfaite harmonie avec sa cellule, elle y fait l'effet d'une pâle apparition. On dirait une jeune martyre, quelque chose de la Pauline de Polyeucte. Jamais le « je vois, je sais, je crois » n'a été prononcé d'un cœur plus ardent, d'une âme plus ferme.

Comme fond à cette peinture, la muraille dénudée d'une cellule de cloître, où pénètre une lumière blanche et mystérieuse. A droite, sur cette muraille, une croix de bois noir. A gauche, l'inscription suivante :

CHRISTO VNI MEDICO
ANIMARVM CORPORVM
SOROR CATHARINA SVSANNA DE
CHAMPAIGNE POST FEBREM 14. MENSI
VM CONTVMACIA ET MAGNITVDINE
SYMPTOMATVM MEDICIS FORMIDATAM,
INTERCEPTO MOTV DIMIDII FERE COR
PORIS NATVRA IAM FATISCENTE MEDICIS
CEDENTIBVS, IVNCTIS CVM MATRE
CATHARINA AGNETE PRECIBVS PVNCTO
TEMPORIS PERFECTAM SANITATEM
CONSECVTA SE ITERVM OFFERT.
PHILIPPVS DE CHAMPAIGNE HANC
IMAGINEM TANTI MIRACVLI, ET
LÆTITIÆ SVÆ TESTEM
APPOSVIT
A° 1662

Comme accessoires : une chaise en bois garnie de paille, où la malade a posé son livre de prières ; une seconde chaise à bras, de même sorte, sur laquelle elle est assise ; un escabeau garni d'un coussin, où reposent ses jambes paralysées... Dans ce milieu austère, rien de plus simple, de plus fervent, de plus vrai et en même temps de plus surnaturel que ces deux religieuses. Froides d'apparence, elles ont une chaleur d'âme qui va droit à l'âme du spectateur. Leur calme est imposant, leur sérénité angélique; entraînant est l'amour divin qui déborde de leur cœur. Elles forment à elles seules un tableau sublime. La peinture de Philippe de Champaigne est assez semblable au style de ces Messieurs. Il y a ici la flamme intérieure en plus. Le père et le chrétien se sont ligués ensemble. Jamais ce pinceau probe et fidèle n'a été aussi bien inspiré. C'est un bonheur pour nous d'avoir pu placer sur notre route un aussi pur chef-d'œuvre.

Après avoir peint le double portrait de sa fille et de la mère Agnès, Philippe de Champaigne vécut encore treize ans, sans ambition, en dehors de toute brigue, se pliant moins que jamais aux exigences de la mode et ne voyant plus guère au delà de l'horizon de Port-Royal. Il mourut le 12 août 1674, jouissant de la grande estime que ses talents autant que ses vertus lui avaient méritée, et fut enterré dans l'église de Saint-Gervais, sa paroisse. Nous l'avons rapproché de Le Sueur, parce que moralement et religieusement ils sont très voisins l'un de l'autre. Le Sueur, cependant, est plus près de saint François de Sales, et Philippe de Champaigne plus près des Arnauld[1].

JEAN JOUVENET.

La Descente de croix[2]. — Dans le domaine de la grande décoration religieuse, Jouvenet soutient l'honneur de la France au déclin du dix-septième siècle... Le Christ vient d'être détaché de la croix, d'où cinq porteurs robustes sont en train de le descendre. Saint Jean et Joseph d'Arimathie étendent le linceul au pied du gibet. La Vierge, accompagnée de deux saintes femmes, est agenouillée derrière saint Jean. Marie-Madeleine, éplorée, vient derrière Joseph d'Arimathie... Ce tableau est d'une excellente ordonnance. Les douze figures qui le composent sont réunies ensemble par des liens pittoresques solidement attachés. Bien qu'on puisse signaler en elles certaines exagérations, certaines vulgarités même, elles se font remarquer par la convenance de leur maintien et de leurs gestes. Les lignes sont partout

1. Dans sa jeunesse, Philippe de Champaigne avait soutenu Poussin contre Vouet; dans un âge plus avancé, il s'était mis, contre Le Brun, du côté de Le Sueur; et, depuis la mort de ce dernier (30 avril 1655), il restait le seul qui fît encore ombrage au peintre de la cour. On l'avait nommé, presque malgré lui, recteur de l'Académie, à laquelle il appartenait depuis sa fondation en 1648. Le roi ayant décidé de se donner un premier peintre, — cette charge était vacante depuis la mort de Simon Vouet, — la balance resta un moment suspendue entre Champaigne et Le Brun. Colbert la fit pencher du côté de Le Brun, et Philippe de Champaigne en fut heureux.

2. 301, c. V.; 437, c. S. — Le Louvre possède onze tableaux de Jean Jouvenet parmi lesquels nous citerons particulièrement la *Vue du maître-autel de Notre-Dame de Paris* (350, c. V.; 440, c. S.).

heureusement combinées. Le dessin est plein de verve et d'habileté. La couleur n'est pas d'un grand éclat; mais la sûreté de la touche, l'ombre et la lumière jetées bravement, produisent l'effet de ces hardies ébauches dont les reliefs donnent l'illusion de la vie... Cette *Descente de croix* passe à juste titre pour le chef-d'œuvre de Jouvenet. On ne saurait trouver, dans l'œuvre si considérable du peintre, rien d'aussi complet, d'aussi vigoureux, ni d'aussi grandiose. Ce tableau est parmi les meilleurs d'une époque déjà basse. L'aspect général a de la grandeur, mais l'émotion qui s'en dégage est molle et presque effacée. Il commande l'estime plutôt que l'admiration, fait songer aux grands maîtres, qui sont bien loin déjà, et ne révèle qu'un peintre très habile. Sous des dehors mouvementés, peut-être même à l'excès, cette œuvre conserve quelque chose de pompeux et de théâtral, qui appartient à un temps où tout était théâtral et pompeux. Il fait songer encore aux Carrache. Jouvenet, pourtant, n'a rien connu de l'Italie; mais il a passé par l'école de Le Brun, où les Italiens, — les Bolonais surtout, — tenaient une si grande place.

Jean Jouvenet a illustré une famille, dont les membres en très grand nombre, hommes et femmes, faisaient de la peinture. Son arrière-grand-père, Italien d'origine, comme lui s'appelait Jean et était venu, vers le milieu du seizième siècle, s'établir à Rouen, où il était mort en 1616 après avoir fait souche de peintres. Noël Jouvenet, fils du vieux Jean, avait été, dit-on, un des maîtres du Poussin. Il avait eu trois fils, dont le dernier, Laurent, avait eu à son tour quinze enfants. Jean Jouvenet fut l'un d'eux. On l'appelle le grand Jouvenet, pour le distinguer de la foule des peintres de son nom. Il naquit à Rouen au mois d'avril 1644. Après avoir été élève de son père et de ses oncles, il entra chez Le Brun, en plein milieu académique. C'était en 1661; il avait dix-sept ans, et surprenait son maître par son précoce talent. Le Brun en fit presque aussitôt son collaborateur dans les grands travaux dont il était chargé à Versailles. Cette collaboration dura près de vingt ans. C'est alors que Jean Jouvenet connut Lafosse, Largillière, Coisevox, et qu'ensemble ils sentirent se développer en eux cette verve et cette indépendance, ce caprice et ce besoin d'élégance, qui, dès la fin du dix-septième siècle, présagent les aspirations du dix-huitième. Vers 1672, Jouvenet apparaît avec son style et sa manière de voir bien à lui. En 1673, l'Académie de peinture lui décerne son second grand prix, et, cette année-là même, il peint le tableau du *Mai* pour la confrérie

des orfèvres[1]. Le 23 février 1674 il est nommé agréé, le 27 mars 1675 : membre de l'Académie[2], professeur adjoint le 3 juillet 1676, professeur le 29 novembre 1681, recteur adjoint le 24 juillet 1702, directeur le 30 juin 1705, recteur enfin le 31 décembre 1707[3]. Mais cette accumulation d'honneurs nous entraîne au delà des limites que nous avons fixées à notre voyage. L'activité de Jean Jouvenet, son ardeur au travail, ne se ralentirent jamais. Frappé en 1713 d'une hémiplégie qui lui paralysa le côté droit du corps, il se mit à peindre de la main gauche, et n'en travailla qu'avec plus d'ardeur[4]. Les ouvrages des quatre dernières années de sa vie sont signés : *J. J. deficiente dextrâ, sinistrâ pinxit...* Jouvenet fut un novateur aux yeux de ses contemporains. Il faut un certain effort pour s'en rendre compte aujourd'hui. Tant de choses nouvelles ont été osées depuis lors ! Jean Jouvenet rompit, dans une certaine mesure, avec la solennité majestueuse qui s'imposait comme un article de foi dans l'école de Le Brun. Son caprice, cependant, ne cessa jamais d'être subordonné à la raison ; s'il y eut chez lui quelques tentatives de rébellion, elles furent tellement entourées de respect, qu'à la cour aussi bien qu'à la ville on les accepta sans résistance... *La Descente de croix* de Jean Jouvenet au *Salon carré* est datée 1697. Elle nous conduit au point extrême de notre voyage. Nous y sommes plus près de Crébillon que de Corneille.

HYACINTHE RIGAUD.

Nous devons compter encore, dans le *Salon carré* du Louvre, avec les très bons peintres de portraits qui marquent la fin de notre dix-septième siècle : Rigaud, Largillière, Tournières. Leur œuvre déborde jusque sur notre dix-huitième siècle. Ils conduisent aux Tocqué et aux Van-Loo, qui sont leurs dignes continuateurs à une époque au seuil de laquelle il faut nous arrêter. On a sagement fait de choisir, pour les représenter, celui qui appartenait le plus

1. Ce tableau représentait la *Guérison du paralytique*.
2. Il peignit, pour son tableau de réception, *Esther devant Assuerus*.
3. Jean Jouvenet mourut le 5 avril 1717.
4. C'est de la main gauche qu'il peignit le plafond du parlement de Rouen et son *Magnificat* pour le chœur de Notre-Dame.

exclusivement à Louis XIV. Rigaud est bien, en effet, le peintre du Grand Roi. Ses portraits sont le commentaire d'un siècle glorieux. Ils respirent le faste et la majesté qui étaient dans l'air en ce temps-là. Ils sont beaucoup plus d'extérieur que de fond. Rarement ils vous font pénétrer jusque dans l'intimité du personnage. Leur pose, souvent emphatique et arrogante, vous tient à distance. Le geste est solennel. Les draperies sont théâtrales, les accessoires même ont quelque chose de pompeux. Rigaud était méridional et semblait avoir été marqué dès sa naissance pour le rôle qu'il devait jouer dans le monde. Il y avait de la redondance jusque dans les noms dont on l'avait baptisé : Hyacinthe, François, Honorat, Mathias, Pierre-Martyr, André, Jean Rigaud y Ros (le Roux). On se dirait en Castille.

Rigaud naquit à Perpignan le 20 juillet 1659. Après avoir étudié à Montpellier et à Lyon, il vint en 1681 à Paris, où il remporta presque aussitôt le premier prix de peinture. Mais sa vocation était d'être peintre de portraits, et, sur le conseil de Le Brun, il renonça à la pension de Rome qu'il avait conquise en 1685[1]. Peu d'années après, il passait pour incomparable comme peintre de portraits. « Rigaud, dit Saint-Simon, était alors (1694) le premier peintre de l'Europe pour la ressemblance des hommes... » Les artistes sont en nombre dans sa galerie de portraits et il s'y plaça lui-même à côté d'eux. Ce sont : Le Brun, Mignard, Mansart[2], Desjardin, Hallé, Lafosse, Boulongne, Parrocel, Sébastien Bourdon, Coustou, Girardon, Coizevox, Robert de Cotte, etc. Les littérateurs n'y sont pas oubliés : La Fontaine, Boileau, Santeuil. L'Église y est représentée par les évêques de Troyes, de Cambrai, de Meaux, etc. Les princes et les ducs y tiennent la place d'honneur. On y voit le prince de Conti, au moment où il fut nommé roi de Pologne ; le duc d'Anjou, quand il fut appelé au trône d'Espagne[3]; puis les ducs de Villars, de Villeroi, de Lesdiguières, d'Aiguillon, etc., en compagnie de Mme Lebret de la Briffe, d'Élisabeth de Gouy, qui fut la femme de Rigaud, etc. Louis XIV lui-même, que Stella, de Troy, Le Brun, Mignard, avaient peint déjà bien des fois, vint poser devant Rigaud en 1691. Malgré ses soixante-trois ans, il gar-

1. Rigaud, comme peintre d'histoire, se tient à l'arrière-plan du dix-septième siècle. (Voir au Louvre la *Présentation au temple* et le *Saint-André*, 473 et 474, c. V.; 780 et 781, c. S.). Il compte au Louvre seize portraits (781 à 796, c. S.)

2. Ces trois portraits sont au Musée du Louvre (479, 480, c. V.; 786, 787, c. S.).

3. Cet admirable portrait est dans notre Galerie nationale (476 c. V.; 782, c. S.).

dait dans toute sa personne cet air de « majesté effrayante » dont parle Saint-Simon. C'est ainsi que Rigaud le montre dans le portrait que possède le Musée du Louvre[1]. Quelle que soit la valeur de ce portrait, on a bien fait de lui préférer celui de Bossuet pour le *Salon carré*. Dans cette Tribune, où toutes les éloquences pittoresques nous ont ravi tour à tour, l'évêque de Meaux est mieux à sa place encore que le grand roi.

Portrait de Bossuet[2]. — Bossuet est dans son cabinet de travail, debout, tête nue, vêtu d'une soutane de soie bleue, d'un rochet de mousseline blanche garni d'une large dentelle, et d'un camail d'hermine doublé de bleu, le rabat du prêtre disparaissant presque sous le large cordon de moire bleue qui soutient la croix de l'évêque. De la main droite il tient le bonnet de docteur, et de la gauche un in-quarto posé de champ sur une table encombrée de livres et de manuscrits. Des in-folio, entremêlés de cahiers et de notes, sont jetés à terre dans un harmonieux désordre. La figure se détache sur une opulente draperie rouge qui déborde jusque sur la table. Au fond, de lourdes portières en velours de couleur sombre, relevées de chaque côté entre des colonnes, laissent apercevoir un coin de ciel bleu.

Dans ce portrait, qui n'est pas exempt d'une certaine emphase, Rigaud s'est élevé jusqu'à la dignité de l'histoire. La tête de l'évêque, coiffée de cheveux blancs qui tombent jusque sur le cou, est presque de face, légèrement tournée de trois quarts à gauche. Les traits ont conservé leur charme austère et bienveillant. Le geste est aisé, la pose pleine de noblesse. Les mains, étudiées avec le plus grand soin, sont d'une remarquable finesse. Le peintre s'est complu dans les moindres détails : draperies, guipures, soieries, fourrures, boucles, papiers, reliures, meubles incrustés de cuivre et garnis de bronze, tentures, fauteuils de velours à crépines d'or, etc., ont été l'objet de ses soins minutieux, et il a fait en sorte que tous ces accessoires ajoutassent à la majesté de l'ensemble, sans rien distraire de l'intérêt principal. Au milieu de ce faste, on ne voit que Bossuet; lui seul captive le spectateur par son grand air et sa grande distinction. Quoiqu'il fût de taille médiocre[3], on ne s'en aperçoit pas dans

1. (475, c. V.; 781, c. S.)
2. (477, c. V.; 783, c. S.)
3. Bossuet avait cinq pieds deux pouces, la taille même de Napoléon. On l'a constaté quand on a ouvert le cercueil où il reposait.

ce portrait. La robe qu'il porte, ainsi que les draperies qui l'accompagnent, le grandissent sans doute... On lit à propos de Rigaud dans les Mémoires de l'ancienne Académie de peinture : « Un des ouvrages qui lui font le plus d'honneur est le portrait du docte et célèbre M. Bossuet, évêque de Meaux, qu'il a peint en 1699[1]. » Bossuet, né le 27 septembre 1627, a donc soixante-douze ans sur ce portrait. On ne les lui donnerait pas. Prêtre et docteur depuis près d'un demi-siècle, il n'a plus que cinq ans à vivre et sa tâche est achevée. Néanmoins, ses traits n'ont rien de vieux. Ils ont gardé cette beauté particulière qu'ils avaient eue jadis et qu'ils conserveront jusqu'au bout. De cette grande lumière de l'Église de France, rien n'est encore éteint. Dès 1687, cependant, Bossuet terminait l'oraison funèbre du grand Condé, — la dernière qu'il dût prononcer, — par les inoubliables paroles que chacun sait : « Au lieu de déplorer la mort des autres, GRAND PRINCE, dorénavant je veux apprendre de vous à rendre la mienne sainte : heureux, si, averti par ces cheveux blancs du compte que je dois rendre de mon administration, je réserve au troupeau que je dois nourrir de la parole de vie, les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint. » Il n'y a rien de plus beau dans aucune langue ; mais ne croirait-on pas entendre un homme fatigué, presque épuisé déjà ? Douze ans se sont passés depuis lors en 1699, et Bossuet nous apparaît encore dans son portrait plein de fraîcheur et de vie, avec ce mélange d'inspiration et de raison, qui, après avoir caractérisé ses œuvres, devait aussi jusqu'à la dernière heure marquer ses traits. Sur cet homme qui fut prêtre, théologien, orateur, historien, politique, toute une vie de gloire a passé. On le sent en présence du portrait de Rigaud, qui est, à tous les points de vue, une belle œuvre. A voir Bossuet ainsi représenté, on a l'impression d'une véritable grandeur[2].

Rigaud vécut, jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans[3]. Après le dix-septième siècle le dix-huitième vint poser devant lui. Louis XV après Louis XIV ; le car-

1. Tome II, p. 118. — On sait que Rigaud peignait à part, sur de petites toiles de chevalet, les têtes de ses portraits, et qu'il les rajustait ensuite, souvent même beaucoup plus tard, en les cousant à la place qu'elles devaient occuper dans la grande toile où il devait peindre le reste de la figure. C'est ainsi que, dans ce portrait de Bossuet, la tête fut peinte sur le vif en 1699, six ans avant le reste de la figure, qui ne fut terminée qu'en 1705, un an après la mort du modèle.

2. Ce portrait fut acheté en 1821, à la vente Crawford, moyennant cinq mille francs. Drevet en a fait une gravure, qui est dans son genre un chef-d'œuvre.

3. Il mourut sans enfants le 27 décembre 1743.

dinal Fleury et l'archevêque de Paris, Gaspard de Vintimille, après Bossuet[1]... La ville de Perpignan, en vertu d'un privilège que lui avaient octroyé les rois d'Aragon en 1449, jouissait du droit d'anoblir tous les ans un de ses citoyens. En 1709, elle conféra à Rigaud des titres de noblesse, qui furent confirmés par le roi en 1723. C'était justice.

De tous les portraits de Rigaud, il n'en est pas de plus beau que celui de Bossuet. Ce portrait étant placé à la limite extrême de notre voyage, il ne nous resterait plus qu'à fermer le livre sur cette belle page d'histoire, si nous n'avions laissé volontairement derrière nous un de nos plus beaux peintres, le créateur de la peinture de paysage en France et le plus grand des paysagistes français. Par droit de naissance, Claude le Lorrain se devait mettre à côté du Poussin; mais, à cette place, il introduisait un genre à part au milieu de notre peinture d'histoire et rompait l'unité de la tradition. Il ne nous déplaît pas d'ailleurs de garder, comme dernier souvenir, les visions ensoleillées qui vont, avec lui, se dérouler devant nous.

CLAUDE LE LORRAIN.

Claude le Lorrain devait se rencontrer sur notre route et il s'y rencontre en effet, mais il y est presque comme s'il n'y était pas, car les deux seuls petits tableaux qu'on aperçoit de lui dans le *Salon carré* sont pour ainsi dire hors de portée de la vue. C'est par une œuvre plus importante et mieux placée que nous souhaitons le voir représenté dans notre Tribune nationale... Sachons d'abord d'où venait ce créateur, et quelles furent les sources où il puisa l'inspiration[2].

1. La Bibliothèque de l'Institut possède le registre manuscrit sur lequel Rigaud notait un à un ses ouvrages, en y joignant les prix de vente et même le prix des copies.

2. Sandrart et Félibien sont les propres témoins de Claude le Lorrain. Ils ont vécu à Rome avec lui. Sandrart surtout a été son ami. C'est à eux qu'il faut recourir d'abord. Baldinucci ne vient qu'ensuite. Il a tenu ses renseignements d'un des neveux du peintre, étudiant en théologie, glorieux de sa nature et souvent hâbleur. Les biographies du dix-huitième siècle ont été presque exclusivement faites d'après les legendes qu'il avait accreditees. M. Meaume les a rectifiées sur bien des points. M. Duplessis a apporté ensuite son contingent d'utiles informations. Puis est venue

Claude Gellée naquit en 1600, de parents pauvres, au village de Chamagne, sur les bords de la Moselle, dans le diocèse de Toul, en un des sites les plus charmants de la Lorraine. Il se plut à le rappeler en adoptant ce nom de Lorrain, sous lequel il conquit la célébrité. Claude était le troisième des cinq fils de Jean Gellée et d'Anne Padose, et passait pour le plus mal doué de la famille. Il était pauvre d'esprit, errait dans la campagne au lieu d'aller à l'école, et n'apprenait rien durant le peu de temps qu'il y restait. Jamais il ne sut mettre l'orthographe de son nom. Dans la dernière partie de sa vie, il signait indifféremment ses quittances : Gilliet, Gillier, Gillie, Gillet. Quand on l'interrogeait à ce sujet, il avouait naïvement son ignorance et s'en référait à la signature de ses frères. Sandrart le dit, Claude était *scientia valde mediocri.* Ne sachant qu'en faire, on le plaça, tout enfant, en apprentissage chez un pâtissier. Cependant, si rien des livres qu'on avait mis entre ses mains n'était entré dans son cerveau, la nature, la nature lorraine y avait déposé des impressions qui jamais ne devaient s'effacer. A douze ans, il devint orphelin et fut recueilli par son frère aîné Jean Gellée, qui, étant graveur sur bois à Fribourg-en-Brisgau, lui donna quelques notions de dessin. Sa vocation n'avait-elle pas percé déjà? Ses biographes n'en disent rien, mais M. Émile Michel le pense et il a de bonnes raisons pour cela. Il est Lorrain aussi, peintre de paysage en plus, et chaque fois qu'il revoit son pays, il est frappé par la ressemblance qu'il rencontre presque à chaque pas, avec quelques-uns des motifs favoris de Claude. « Ces eaux qui, se partageant en plusieurs bras, apparaissent à divers plans, tantôt rapides dans leur cours, tantôt étalées en nappes dormantes, cette végétation variée qui se presse sur leurs bords, ces côtes aux contours mollement onduleux, ces horizons qui s'étendent au loin vers la vallée, tous ces aspects familiers de son pays natal, nous les retrouverons dans plusieurs des toiles les plus célèbres du grand artiste. En lui permettant plus tard de varier ses compositions italiennes, ces souvenirs du pays lorrain lui rappelaient sans doute les jours d'enfance où, échappé de l'école, poussant devant lui quelques bestiaux le long des prés de la Moselle, il avait senti son âme s'ouvrir à la grâce de ces spectacles et en avait vaguement com-

Mr Pattison, qui est le véritable historien de la vie et des œuvres de notre grand paysagiste. M. Émile Michel, enfin, nous a donné, sur Claude le Lorrain, une substantielle et excellente étude (*Revue des Deux-Mondes,* 15 janvier 1884).

pris la beauté[1]. » Les progrès que fit Claude chez son frère Jean durent être rapides, car un de ses parents, qui faisait le commerce de dentelles, offrit de l'emmener à Rome. Le paysage, à l'état de genre spécial, s'y était intronisé déjà. Il n'avait été jusque-là, pour la généralité des peintres, que l'accessoire ; pour un certain nombre d'artistes, il devenait le principal. Les Bolonais, après les Vénitiens, lui avaient fait large part dans leurs œuvres ; mais il n'y avait, dans ces toiles de fond très brillamment exécutées, ni amour pour la nature ni sincérité envers elle. Le paysage, aux mains des Carrache et de leur descendance, faisait partie du bagage académique, tout y était factice et conventionnel. A côté de l'art officiel, en dehors duquel il semblait n'y avoir pas de salut, deux Flamands, deux frères, Mathieu et Paul Brill, étaient en train de frayer la voie où les peintres de paysage allaient trouver l'indépendance. Presque en même temps un Allemand, Adam Elsheimer, à Rome aussi où il s'était établi dès sa jeunesse, prenait possession d'un domaine désormais conquis et laissait après lui toute une légion d'imitateurs cosmopolites[2], dont les Hollandais formaient la grosse part. Claude Gellée, qui n'était encore qu'un enfant, tombait en 1615 ou 1616 au milieu de cette troupe joyeuse qui voulait puiser à même au sein de la nature. Il n'avait pour lui que l'amour du travail, le courage et la bonne volonté. C'était insuffisant pour ne pas mourir de faim. Il se plaça comme domestique chez un paysagiste originaire de Cologne, Godefroi Wals, qui l'emmena en 1517 à Naples, où il resta pendant deux années qui furent décisives pour sa carrière de peintre. Il y emmagasina de la lumière en quantité suffisante pour en éclairer plus tard son œuvre tout entière. La radieuse beauté de cette mer, de ces ports, de ces golfes, l'enlaça de ses enchantements et le pénétra de part en part. Cette intelligence, à tant d'égard obscurcie, se remplit de clarté. Dans cet esprit borné, le génie s'alluma.

On retrouve le Lorrain à Rome, en 1619, travaillant dans la plus humble des conditions chez Agostino Tassi, qui avait été élève du vieux Brill[3]. Paul V meurt en 1621, et Tassi perd en lui un protecteur. La gêne survient alors pour le maître, et la misère pour l'élève. N'y pouvant tenir, le pauvre

1. *Claude Lorrain*, par M. Émile Michel (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janv. 1884, p. 367).
2. Voir la remarquable étude consacrée à Elsheimer par M. Bode, directeur du musée de Berlin.
3. Baldinucci dit que Claude Gellée trouva en Tassi un bon guide. Salvator Rosa, dans sa *Satire sur la peinture*, fait au contraire de Tassi un forban.

Claude regagne le pays natal. Il quitte Rome au mois d'avril 1625, et regagne la Lorraine, en passant par Venise, le Tyrol, la Bavière et la Souabe. Arrivé à Nancy, un de ses parents le présente à Deruet, un des artistes favoris du duc Charles[1]. Il travaille alors ici et là, s'employant à tout faire, peignant de piètres figures dans la chapelle des Carmes, ailleurs de médiocres décorations d'architecture, ayant surtout la nostalgie de l'Italie et portant partout ce mal avec lui. Il retourne à Rome en 1627, encore inconnu, presque aussi pauvre que par le passé, et s'y installe pour le reste de ses jours. Dès lors il ne s'attacha plus à aucun maître, comprenant qu'il n'avait plus d'enseignements à demander qu'à la nature. Comme il se donnait à elle tout entier, elle se livrait sans détour. Chaque jour et à chaque heure il l'interrogeait, et elle lui confiait un à un ses secrets. Nombre d'études consciencieuses, que nous admirons sans en connaître la date, doivent être de cette époque. Peu à peu, à force de travail et d'obstination courageuse, Claude sortait de l'ombre où jusqu'à cette époque il avait vécu. C'est alors qu'un compatriote d'Esheimer, Joachim de Sandrart, vint se fixer à Rome. Il était noble, riche, aimable et sympathique; tout le monde l'aimait; Rubens lui-même, à l'apogée de sa gloire, l'avait pris en affection. Sandrart avait voyagé déjà en Flandres, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre, notant partout des informations sur les hommes et les choses, recueillant les matériaux qui lui permettraient un jour de consacrer un livre à l'histoire de son art[2]. Pour le moment il arrivait d'Utrecht, où il avait appris à peindre chez Gérard de Honthorst, et revoyait en Italie nombre d'artistes qu'il avait rencontrés déjà dans l'atelier de son maître : Poelemburg, Swanevelt, Saftleven, W. de Heusch, les Both. Ils étaient les amis du Lorrain et allaient presque tous devenir ses disciples[3]. Sandrart lui-même se lia d'une étroite amitié avec lui. Les deux artistes se plaisaient à dessiner et à peindre ensemble dans la campagne. Claude apprenait de Sandrart des méthodes qu'il ignorait encore[4];

1. V. les *Recherches sur Charles Deruet*, par M. E. Meaume, Nancy, 1854.

2. *Academia nobilissimæ artis picturæ*, Nuremberg, 1683, in-f°.

3. Cette bande joyeuse avait pour boute-en-train un peintre de Harlem, Pierre de Laar, qu'on appelait le Bamboche (*il Bamboccio*) à cause de sa conformation bizarre et de son esprit naturel.

4. « En me voyant peindre les rochers d'après nature plutôt que d'invention, écrit Sandrart, Claude trouva ma méthode excellente, et il en tira si bien profit, que, par un labeur infatigable et une invincible opiniâtreté, il arriva à faire de beaux paysages que les amateurs achetaient à de très hauts prix, et dont le nombre ne put suffire à leur impatience. »

Sandrart s'étonnait en voyant ce qu'il y avait d'inattendu dans les progrès de Claude et d'original dans ses aperçus pittoresques. Les environs de Rome : Tivoli, Frascati, l'Aricia, Subiaco, leur fournissaient d'inépuisables sujets d'étude, et les grandes villas romaines les attiraient aussi. Le Lorrain partait avant le jour, et la nuit le surprenait encore dans la campagne. Il épiait l'aurore pour lui dérober ses premières clartés; les couchers de soleil avaient pour lui d'irrésistibles attraits. Ce qu'il avait naguère encore d'insuffisant ou de défectueux s'atténuait ou disparaissait; ses qualités, au contraire, s'affirmaient et gagnaient de plus en plus d'autorité. Ses premiers plans, dont on avait critiqué la lourdeur, s'étaient allégés et mis en meilleur accord avec la calme sérénité de ses lointains. Un travail incessant avait mûri son talent. Tout s'harmonisait sous sa main dans le domaine où il allait régner en maître. Il n'y avait plus trace dans son dessin, ni de négligence, ni de minutie. Il pouvait dès lors, dans ses paysages, tout définir et tout finir, sans arriver à la sécheresse et en ne donnant rien que d'exquis. En 1634, ses œuvres avaient assez de célébrité déjà pour que Sébastien Bourdon, qui était coutumier du fait, essayât de les contrefaire. Le Lorrain avait amassé, dès cette époque, l'innombrable quantité de documents, à l'aide desquels il allait peindre ses tableaux. Notez que ceux-ci sont toujours *composés*, et qu'on chercherait en vain à reconnaître tel ou tel site dans leur ensemble; tandis que les éléments dont ils sont faits sont toujours copiés, et qu'on y retrouve à chaque instant quelque chose de connu. Ce travail de synthèse, où l'imagination jouait un si grand rôle, est intéressant à noter dans cet esprit si largement ouvert sur son art et si complètement fermé sur le reste. Il est facile à contrôler dans chacun des tableaux du maître. Nulle part on ne le suit mieux qu'en parcourant le précieux recueil connu sous le titre de *Liber veritatis*, où Claude le Lorrain, par crainte des contrefacteurs, conservait les dessins authentiques de tous ses tableaux[1].

Claude le Lorrain, avec sa conscience et sa timidité naturelles, fut longtemps

1. Baldinucci est le premier qui nous ait renseigné sur l'origine du *Liber veritatis*. Ce recueil a été publié, en 1777, par l'éditeur Boydell, avec des reproductions médiocrement gravées à *l'aquatinta* par Earlon. Le recueil original appartient au duc de Devonshire et se trouve au château de Chatsworth. M. Léon de Laborde en a le premier parlé avec détails dans les *Archives de l'art français*. M[me] Pattison l'a étudié ensuite avec le plus grand soin. M. Émile Michel, enfin, en a tiré l'enseignement qu'il comporte.

à se chercher et ne se livra qu'après s'être trouvé. On ne connaît avec certitude aucune œuvre de lui antérieure à 1630. C'est alors et comme graveur à l'eau-forte qu'il prend d'abord position devant la postérité. Ses gravures, au nombre de quarante-quatre, ne sont pas toutes d'égale valeur. La première, la *Tempête,* est de 1630. Elle montre un artiste qui sait où il va et auquel tous les moyens sont bons pour atteindre le but. Le *Passage du gué,* une des plus belles de ses eaux-fortes, est de 1634. Le *Bouvier* et la *Danse au bord de l'eau,* de vraies merveilles, sont de 1636. On y sent le peintre bien plus que le graveur. L'exécution en est vivante et facile, pleine de franchise et d'abandon, nullement tributaire du métier. On les dirait gravés en présence de la nature. Ces estampes ont certainement contribué aux progrès du Lorrain, en le forçant de résumer d'une façon plus précise les côtés significatifs de ses compositions et d'indiquer, comme il sut le faire en quelques traits, la végétation d'un paysage, le caractère des terrains, le grand vol des nuages et jusqu'au mouvement de la lumière, dont il semble que, dans le *Soleil couchant* surtout, il ait exprimé d'une touche délicate les vibrations et le radieux éclat[1].

Claude Gellée était dès lors en possession de tous ses moyens d'expression. Cependant la première date que l'on relève sur ses tableaux est celle de 1639. La dernière étant celle de 1680[2], cela lui fait encore une période d'activité de plus de quarante ans, durant laquelle sa production est incessante et considérable. Ce qui ne veut pas dire, d'ailleurs, qu'il n'ait pas peint de tableaux antérieurement à la première de ces dates. Il était arrivé à Rome presque enfant, dénué de tout et abandonné de tous. Grâce à sa ténacité, à l'ordre qu'il avait mis dans son travail, dans sa conduite et dans ses affaires, il s'y retrouvait à l'état d'homme en passe de parvenir à la fortune et à la renommée. Bientôt les commandes affluèrent et il n'y put suffire. Parmi ses clients, il eut les papes et les rois, l'électeur de Bavière, des grands seigneurs et des ambassadeurs (le duc de Bouillon, le duc de Liancourt, le duc de Fontenay, le duc de Créqui et le duc de Béthune), des financiers comme M. Passart, l'ami de Poussin, des princes romains et des princes de l'Église (le prince Pamfili, les cardinaux Rospigliosi, Bar-

1. Voir M. Émile Michel, *Claude Lorrain*, p. 379.
2. Claude le Lorrain mourut à Rome en 1682.

berini, Poli, Bentivoglio, Médicis, Giorio, des Flamands, des Anglais, des Allemands. Cette clientèle illustre et cosmopolite explique la diffusion des ouvrages de Claude. Partout où il y a des galeries renommées, on le trouve. Allez à Rome, à Dresde, à Munich; entrez à la National Gallery, dans la galerie de la reine, chez lord Ellesmere, chez le duc de Westminster, chez lord Overstone, etc., etc., partout vous rencontrerez le Lorrain. Nous n'oserions dire qu'il est mieux représenté au Louvre que partout ailleurs, et qu'aucun des tableaux de notre Galerie nationale vaille le *Polyphème* de la galerie de Dresde ou l'*Enlèvement d'Europe* de Buckingham-Palace. Nos tableaux laissent à désirer surtout sous le rapport de la conservation; les vernis colorés, dont on les a surchargés pour dissimuler les repeints, leur ont enlevé leur tonalité primitive et leur fraîcheur originelle. Telle qu'elle est, cependant, notre part reste encore assez belle pour que nous en soyons fiers. Les seize tableaux de Claude Gellée inscrits dans nos catalogues donnent des spécimens de toutes les époques et de tous les genres du maître. Paysages[1], marines[2], soleils levants[3] et soleils couchants[4], sujets tirés de l'histoire sainte[5], de l'histoire grecque[6] et de l'histoire romaine[7], tout s'y trouve. On y rencontre même les deux seuls tableaux où Claude se soit inspiré de l'histoire moderne[8]. Parmi toutes ces peintures, on a fait choix pour le *Salon carré* d'une petite *Marine* et d'un petit *Paysage* de forme ovale dont l'authenticité n'est pas incontestable. On les a mis d'ailleurs à des hauteurs où il est impossible de les voir[9]. Nous les remplacerons par un des tableaux que Claude lui-même pourrait revendiquer comme un de ses plus importants et de ses plus beaux,

1. La *Fête villageoise*, peinte pour Urbain VIII en 1639 (221, c. V.; 312, c. S.); *Paysage* (229, c. V.; 320, c. S.); *Paysage* (230, c. V.; 321, c. S.); le *Gué* (231, c. V.; 322, c. S.).

2. *Vue d'un port* (219, c. V.; 310, c. S.); un *Port de mer* (222, c. V.; 318, c. S.); *Vue d'un port de mer; effet de soleil voilé par la brume* (226, c. V.; 317, c. S.); *Un port de mer* (227, c. V.; 318, c. S.); *Marine* (228, c. V.; 319, c. S.); *Entrée d'un port* (332, c. V.; 323, c. S.).

3. (219, c. V.; 310, c. S.)

4. (422, 427, c. V.; 313, 319, c. S.)

5. *David sacré par Samuel* (224, c. V.; 315, c. S.).

6. *Ulysse remet Chryséis à son père* (225, c. V.; 316, c. S.).

7. Le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* (223, c. V.; 314, c. S.); *Vue de Campo Vaccino, à Rome* (220, c. V.; 311, c. S.).

8. *Siège de la Rochelle par Louis XIII*, le 8 octobre 1628 (233, c. V.; 324, c. S.); le *Pas de Suze forcé par Louis XIII en 1629* (234, c. V.; 325, c. S.).

9. (228 et 229, c. V.; 320.) — On a contesté l'originalité de ces tableaux (D. Waagen

Ulysse remettant Chryséis à son père, et nous demanderons qu'on lui fasse place sur la cimaise, afin que rien n'en puisse être perdu.

Ulysse remet Chryséis a son père[1]. — Le sujet de ce tableau remonte aux âges héroïques de la Grèce. Quant au tableau lui-même, il nous introduit dans le monde où vivait Claude le Lorrain; ou plutôt il est comme un mirage au milieu duquel toute notion d'histoire disparaît. C'est l'œuvre d'un très grand paysagiste, ce n'est pas du tout l'œuvre d'un peintre d'histoire.

Au fond du tableau, aussi loin que le regard puisse aller, la mer se confond avec le ciel et avec le soleil dans une lumière d'or dont les clartés radieuses vont s'éteindre au milieu des flots. Plus près, mais loin encore, une tour, placée comme en vedette à la pointe d'un petit promontoire, garde l'entrée du golfe. Un navire, qui s'éloigne, franchit en ce moment la passe. Il entre dans la haute mer; ses mâts, sa voilure encore carguée et son haut pavillon s'estompent déjà dans les lointains ensoleillés, et l'on a le pressentiment qu'il va bientôt disparaître dans des horizons dont la profondeur donne la sensation de l'infini. Plus on pénètre dans le port en se rapprochant des premiers plans, plus le rêve s'évanouit, plus la réalité reprend ses droits; mais une réalité harmonieuse, exempte de tristesse et de trouble. Les vagues, avec un joyeux murmure, arrivent en clapotant jusque sur la rive. Plus elles se rapprochent, plus elles prennent d'ampleur dans leurs modulations, de précision dans leur forme, de franchise dans leurs tons. De petites barques, en forme de coquilles, vont et viennent avec animation. L'une d'elles, montée par quatre rameurs, accoste un navire qui a jeté l'ancre au milieu du port. Le soleil, dont on aperçoit le disque flamboyant dans les airs, caresse de ses chauds rayons le flanc de ce navire, et darde ses clartés au sommet des vagues, dont les ondes lumineuses s'avancent en se balançant jusque sur la rive. De chaque côté, les temples et les palais baignent dans la mer leurs soubassements de marbre. A droite, presque sur le premier plan, se dresse une haute colonnade d'ordre dorique, à côté de laquelle de grands arbres projettent leur ombre sur les eaux. A gauche, sur un plan déjà se-

1. (225, c. V.; 316, c. S.) — Ce tableau, peint pour le duc de Liancourt, fut ensuite acquis par Louis XIV. Le dessin se trouve, sous le n° 80, dans le *Liber veritatis*.

CLAUDE LE LORRAIN

(1600-1682)

ULYSSE REMET CHRYSÉIS A SON PÈRE



condaire, les palais succèdent aux palais, les balcons et les portiques décorés de statues se font suite et s'étagent, avec leurs larges rampes et leurs escaliers garnis de pilastres. Des jardins suspendus en terrasse, plantés d'orangers, d'ifs taillés en pointe et de grands pins d'Italie en parasol, en rompent agréablement la suite. Tout ce que Vignole et Palladio avaient imaginé de somptueux semble avoir été mis à contribution par Claude le Lorrain pour donner plus de pompe à cette mise en scène. C'est l'Italie du seizième siècle débordant de toutes ses élégances sur l'Italie du dix-septième.

Mais quoi! Il serait ici question d'Homère? Quelle étrange mise en scène pour un pareil sujet! Oui, nous l'avons dit, le titre du tableau remonte au premier chant de l'*Iliade*. Agamemnon a enlevé Chryséis, fille de Chrysès, prêtre d'Apollon. Le dieu a pris pour lui l'injure, et sa colère est retombée sur les fils de Danaüs; ils ont été frappés de tous les maux, et, après de longues résistances, le chef des Atrides a compris qu'il fallait céder... Le vaisseau qui stationne dans le port est celui-là même qui vient de porter Chryséis. La belle captive en est sortie déjà. Regardez, à gauche, cette riche villa avec ses avant-corps en forme de balcons : c'est le palais de Chrysès et c'est aussi le temple du puissant Apollon. Voyez, sur la terrasse, cette foule lilliputienne : elle entoure Ulysse, qui remet Chryséis à son père. Plus près de vous est l'hécatombe sacrée; elle débarque dans le port, accompagnée par les sacrificateurs. Plus près encore, ces personnages si singulièrement accoutrés à la turque sont « les compagnons d'Ulysse, répandus sur la rive... » Non, de vraie peinture d'histoire, il n'y en a pas là. Tous ces prétendus acteurs disparaissent devant le décor. Ils ne sont pas le sujet du tableau, ils n'en sont que le prétexte. Supprimez-les, la beauté du paysage demeure tout entière. Claude le Lorrain, très grand poète à sa manière quand il est en face de la nature, se trouvait fort emprunté quand on le mettait aux prises avec la poésie d'Homère. Doué de si riche façon comme paysagiste, il était complètement disgracié pour le reste. La mode italienne et française étant de donner des noms aux tableaux, il choisissait les sujets les plus en vogue et y adaptait des paysages sans aucune préoccupation de temps ni de lieu. Tels sont, pour ne citer que des merveilles, la *Madeleine dans le désert* du musée de Madrid, l'*Enlèvement d'Europe* de la collection de la reine à Buckingham-Palace, la *Sainte Famille* de la galerie de l'Ermitage, le *Débarquement de Cléopâtre* et la *Chryséis* du Musée du Louvre, etc.

Rarement on se contentait de la simple nature ou des épisodes de la vie pastorale, qui ont fourni cependant à Claude l'occasion de tant de chefs-d'œuvre, comme le *Moulin* de la galerie Doria, le *Bouvier* de la pinacothèque de Munich, la *Fête villageoise* du Musée du Louvre, etc. Quant aux figures qui sont dans tous ces tableaux, Claude le Lorrain, quelque application qu'il y mît, ne pouvait généralement arriver à les peindre lui-même. Il s'adressait tour à tour à des Flamands, à des Italiens et à des Français, à Jean Miel, à Philippe Lauri, à Jacques Courtois et à Filippo Allegrini, qui ne s'acquittaient pas toujours de leur tâche avec la discrétion qu'il aurait fallu[1]. Pour le tableau de *Chryséis,* il n'en est pas ainsi; les figures ne déparent pas l'œuvre du paysagiste. Sachons-en gré à Filippo Lauri, qui les a peintes.

Dans les paysages de Claude le Lorrain, notamment dans celui de *Chryséis*, il y a deux choses principales à noter : d'abord l'impression de la nature personnellement ressentie, ensuite la disposition arbitraire des études dont les cartons du peintre étaient pleins. Autrement dit, il y a ce qui relève de l'inspiration, ce qui est imprégné d'idéal, ce qui constitue l'âme même du tableau, puis ce qui appartient au domaine des combinaisons pittoresques et à l'art de la composition. La première de ces deux choses se rencontre dès le second plan ; c'est là que Claude commence à être lui-même et incomparable dans son genre, et il l'est d'autant plus qu'il s'éloigne davantage. Plus il est aérien, plus il est original. A l'encontre d'Antée qui perdait sa force en quittant la terre, Claude sent redoubler la sienne quand il est aux prises avec l'air, avec l'atmosphère, surtout avec les horizons lointains. Sur les premiers plans, au contraire, il se répète ; son art prend quelque chose de conventionnel et d'appris. Les palais et les villas de la Renaissance, les temples et les ruines de l'antiquité, qu'il avait maintes fois dessinés sous tous leurs aspects, lui constituaient une provision de décors, une suite de coulisses, dont il ne se faisait pas scrupule de se servir à plusieurs fins. De même pour les accessoires, tels que vaisseaux, galères, barques grandes et petites, qu'il avait étudiés de si près à Naples, à Ostie, ailleurs encore sans doute. C'est ainsi que la grande colonnade, ainsi que les palais dont les portiques, les terrasses et les statues nagent au milieu d'une pous-

1. Cela excuse le comte de Nocé, qui, ayant acheté le *Polyphème,* une des meilleures œuvres de Claude et actuellement une des perles de la galerie de Dresde, en fit repeindre les figures par Bon Boulongne. Celui-ci ajouta, à côté des figures des deux amants, le petit Amour qui retient deux colombes attachées par un fil.

sière d'or dans le tableau de *Chryséis*, s'élèvent presque identiques dans le *Débarquement de Cléopâtre* et dans le *Sacre de David par Samuel*. Il en est de même pour le vaisseau qui se voit à l'ancre devant le palais du prêtre d'Apollon; on le retrouve dans le golfe de *Tarse*, et c'est lui encore que l'on voit à Dresde dans le *Polyphème*, ainsi qu'à Buckingham-Palace dans l'*Enlèvement d'Europe*. Mais tout répétés qu'ils sont, ces motifs ont toujours leur charme sous le pinceau de Claude Gellée. On a beau les connaître, on ne se lasse pas de les voir. Rarement ils ont pris autant d'ampleur, d'abondance et de majesté que dans le *Retour de Chryséis au palais de son père*. Comme il ferait bon vivre dans ces palais italiens, au bord d'une pareille mer, sous un pareil ciel, en présence de ces horizons qui se dérobent en prenant l'apparence du rêve. Aucun autre peintre n'a su rendre ainsi les harmonies de la lumière... Le soleil ! voilà la vraie magie de ce tableau. Claude le Lorrain est là dans sa force, à l'heure du jour qu'il préfère, en vue d'un golfe qu'il adore, sous l'influence d'un soleil qui le pénètre de ses rayons éblouissants. L'onde frissonne en pressentant le soir; le peu de nuages qui restaient au ciel se dispersent à l'approche de l'astre, et les quelques ombres qui demeuraient encore se dissolvent dans la clarté.

Claude le Lorrain était un poète, un vrai poète ; la poésie de la lumière chantait en lui. Il voyait la nature en beau. Ce qu'elle présente de violent et de tourmenté ne lui plaisait pas. Il se délectait de la pureté du ciel et du calme des grands bois. A côté de la *Chryséis*, que nous avons placée dans le *Salon carré* et qui est à vrai dire une marine, nous aurions aimé voir un de ces luxuriants paysages imprégnés de fraîcheur et inondés de lumière jusque dans les profondeurs de leurs ombres : l'*Enlèvement d'Europe*, par exemple, ou la *Sainte Marie-Madeleine*, ou le *Polyphème*. Ces glorieuses peintures, malheureusement, ne sont pas à Paris; c'est à Londres, à Madrid, à Dresde, qu'il faut aller pour les trouver. En dehors des tableaux dans lesquels Claude Gellée fait si grande place à la mer, ce que nous avons au Louvre est loin de suffire à nous renseigner complètement sur les riantes campagnes imaginées autant que copiées par cet inventif génie, campagnes fortunées où tout nous parle de fécondité, de bonheur. Instinctivement, Claude se rapproche beaucoup plus de Théocrite que d'Homère; ses sites préférés sont ceux où l'on vit heureux.

Heureux! En fin de compte, Claude Gellée fut heureux. S'il eut à livrer de durs combats pour la vie durant une trentaine d'années, ce fut pour marcher ensuite de succès en succès pendant plus d'un demi-siècle. Il travaillait encore à près de quatre-vingt-deux ans. On montre dans la collection de la reine d'Angleterre un de ses dessins daté de 1682[1]. Il mourut doucement au mois de décembre de cette même année, et fut enterré à la Trinité-des-Monts[2]. C'est presque en face de cette église et dominant Rome des hauteurs du Pincio qu'était l'habitation de Poussin, et, tout à côté de cette maison, la légende plaçait la maison du Lorrain. Cette légende n'a pas tenu devant les informations de l'histoire. Elle avait fait de Poussin et de Claude deux inséparables, et voilà maintenant que c'est à peine s'ils se sont connus. C'est s'avancer trop loin dans le domaine des négations. Claude Gellée et Nicolas Poussin ont fréquenté ensemble, cela n'est pas douteux. Se sont-ils plu dans cette fréquentation? On ne sait. Leur caractère était différent et leur culture intellectuelle plus différente encore. Poussin, avec ses larges vues, ne devait guère se sentir attiré vers ce pauvre d'esprit. Ce pauvre d'esprit, cependant, était un peintre rare en son genre, et ses œuvres éclairèrent à un certain moment les voies de Poussin. Nicolas Poussin ne donna dans ses œuvres une si grande place au paysage que dans la dernière partie de sa vie, alors que le Lorrain avait pris l'importance que l'on sait. Seulement, tandis que Claude Gellée était exclusivement paysagiste, Poussin, tout en devenant paysagiste, demeura avant tout peintre d'histoire. Pour Claude le Lorrain, l'histoire ne servit jamais que de prétexte à des paysages; pour Nicolas Poussin, le paysage servit toujours de commentaire à l'histoire. Voilà pourquoi la nature se livre à Claude avec plus d'abandon qu'à Poussin. Elle se montre, chez l'un, plus simple et moins artificielle; elle prend, chez l'autre, un caractère singulier de noblesse et d'austérité, quelque chose d'héroïque et de solennel qui nous tient à distance. D'attendrissante qu'elle est sous le pinceau du Lorrain, elle devient imposante sous celui de Poussin. Chez Claude Gellée, c'est le peintre exclusivement qu'elle inspire; chez Nicolas Poussin,

1. Le sujet de ce dessin est emprunté à l'*Énéide*.

2. Les cendres de Claude le Lorrain furent transportées à Saint-Louis-des-Français au mois de juillet 1840. On grava sur le tombeau de notre grand paysagiste cette inscription un peu naïve :

LA NATION FRANÇAISE N'OUBLIE PAS SES ENFANTS CÉLÈBRES
MÊME LORSQU'ILS SONT MORTS A L'ÉTRANGER.

c'est le penseur et le littérateur tout autant que le peintre. Eugène Delacroix l'a très bien dit : « Poussin a donné à l'idée un peu plus que ne demande la peinture. » Claude lui a donné peut-être un peu moins qu'elle n'exige... Au moment où nous terminons notre *Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre*, sachons gré à Claude le Lorrain d'évoquer devant nous une fois encore le nom du plus grand de nos peintres au dix-septième siècle.

Le dernier souvenir que nous avons gardé de la Hollande nous a été laissé par Ruisdael. La dernière impression que nous garderons de la France nous est donnée par Claude le Lorrain. C'est de part et d'autre un paysagiste qui aura finalement représenté devant nous le génie de sa race. La peinture hollandaise, réaliste dans sa doctrine, après avoir confondu la peinture d'histoire avec la peinture de portraits et demandé surtout à la peinture de portraits la stricte figuration de la vie, n'avait guère vu dans le paysage que la transcription réelle des choses, sans atténuations ni sous-entendus d'aucun genre. La peinture française, au contraire, très idéaliste alors dans ses aspirations, après avoir transporté l'histoire dans le domaine de l'épopée et poussé l'amour de l'apothéose jusque dans le portrait, devait réclamer du paysage une sorte de glorification de la nature. Claude fut un paysagiste selon l'esprit et le cœur de son pays et de son temps. La mer était pour Ruisdael comme le miroir d'un ciel chargé d'orages; elle apparaît à Claude le Lorrain tout imprégnée de lumière et d'azur. Sous le pinceau du peintre hollandais, les arbres, cramponnés au sol, se tordaient convulsivement sous l'étreinte du vent; sous le pinceau du peintre français, ils balancent dans un rythme harmonieux leurs cimes majestueuses au sein d'une atmosphère toujours tranquille. Mais, dira-t-on, Ruisdael vivait sur les plages inclémentes d'une mer sans cesse désemparée, tandis que Claude le Lorrain se pénétrait des douceurs ensoleillées du pays où fleurit l'oranger; dès lors chacun d'eux peignait ce qu'il voyait. Cela est vrai; mais, outre ce qu'on voit, il y a ce que l'on sent. Jean van Goyen ou Adrien van den Velde trouvaient le calme dans le Zuyderzée et Salvator Rosa ne voyait que la tempête dans le golfe de Naples. L'art de Claude le Lorrain, avec une instinctive poésie, répond à un état particulier de l'âme française au dix-septième siècle. Claude le Lorrain, très romain d'habitude, garde ce clair bon sens qui est d'essence française. Il est dans le paysage le digne partenaire de

Poussin dans la peinture d'histoire. Ses œuvres ont la belle tenue de notre grand siècle. Elles ont pris rang parmi les œuvres classiques. Il n'y a plus sans doute à les imiter, il y aura toujours à les admirer.

Voilà notre voyage terminé, si tant est qu'un voyage de ce genre puisse avoir un terme. Notre but est atteint, cependant, si ceux qui ont bien voulu nous accompagner ne gardent des longueurs de la route ni ennui ni fatigue. Ils sauront désormais les chemins qu'il faut prendre et ils y reviendront sans se lasser jamais, car ce qu'ils y auront trouvé d'enchanteur les accompagnera partout et toujours. L'amour du beau, quand il vous a pris, vous garde tout entier. Les tableaux qui nous ont attiré tour à tour sont depuis des siècles à l'usage de tous ; l'avenir leur appartient, parce qu'ils sont en possession du passé. Ils surnagent au milieu du naufrage général qui engloutit tout ce que les systèmes engendrent de médiocre et de faux. Ils nous rattachent à la vie réelle par les liens les plus forts, et nous transportent dans le rêve par la poésie la plus haute. Leur variété est infinie, et l'unité d'une beauté suprême les enchaîne tous ensemble. Il y a entre eux ce que La Bruyère appellerait « une opposition de vérités qui se donnent du jour l'une à l'autre ». Chacun d'eux nous a fourni son enseignement particulier. Tous ensemble nous ont appris que l'art se renouvelle d'âge en âge et que, en fin de compte, les peuples ont les peintres qu'ils méritent d'avoir.

TABLE DES HÉLIOGRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

ITALIE

FLORENCE ET L'ÉTAT FLORENTIN.

ROME ET L'ÉTAT DE L'ÉGLISE.

LES DEUX-SICILES.

VENISE ET L'ÉTAT VÉNITIEN.

MILAN ET L'ÉTAT MILANAIS.

PARME.

BOLOGNE.

ESPAGNE

ALLEMAGNE

FLANDRE

HOLLANDE

FRANCE

